

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



Colhendo flores, semeando ramos

Para uma proposta teórica do gesto antológico

Francisco Carlos Martins Anjo Dinis Marques

Tese orientada pela Prof.^a Doutora Helena Carvalhão Buescu,
especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em
Estudos Comparatistas.

2018

ÍNDICE – 1

Resumo/ *Abstract* – 2

Introdução - 3

Parte I: Coleccionismo e gesto antológico

1.1 – Do que falamos? - 9

1.2 – Gabinetes de Curiosidades - 21

Parte II: Antologias literárias: uma aproximação à sua especificidade

2.1 – O objecto literário antológico - 32

2.2 – Compiladores e Críticos - 38

2.3 – Lugares de Memória - 42

Parte III: Séculos de Ouros: exercício comparativo

3.1 – O estado da arte no século XX português: uma aproximação - 49

3.2 – Planos, territórios e paisagens - 51

3.3 – Leitura Nómada - 56

3.4 – Contínuos de texto e variações - 60

Conclusão – 65

Bibliografia – 67

Anexo - 71

RESUMO: Este ensaio tem por objectivo principal o estudo de antologias do ponto de vista do leitor. Interessa-nos saber em que medida é que estes objectos compostos são objectos literários e, sendo-o, em que medida é a leitura afectada pela multiplicidade de elementos que os compõem. Focar-nos-emos com maior rigor na produção antológica do século XX, que consideraremos culminar na publicação de *Século de Ouro. Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX* (2002). Pela sua estrutura e pelo seu momento, a antologia servirá de ponte para a indagação sobre os efeitos da leitura e da sua encenação.

Palavras chave: Antologias, Gabinetes de Curiosidades, Crítica, Lugares de Memória, Leitura Nómada, Paisagens.

ABSTRACT: Our goal with this essay is to approach the study of literary anthologies from the perspective of the reader. We will be invested in learning to what measure is the reader affected by the disposition of multiplicity in an anthological body. By comparing anthologies with other collections, we will propose theoretical approaches to the intertextual connections between the various elements of an anthological body. We will also be heavily focusing on the relationship between the critic and the collector throughout the Twentieth Century as well as its place in the authorial order, mainly in *Século de Ouro. Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX* (2002). Due to its structure and moment, this anthology will serve as bridge to questioning the effects of the reading process and staging.

Key words: Anthologies, Cabinets of Curiosities, Critic, *Lieux de Mémoires*, Nomadic Reading, Landscapes.

1- Introdução

É objectivo da dissertação que agora iniciamos a exposição de um conjunto articulado de argumentos que procurarão definir uma forma possível de compreensão das condições e dos efeitos do exercício de processos antológicos. Fá-lo-emos através de uma aproximação teórica ao estudo das antologias enquanto objectos literários com valores próprios, decorrentes, em parte, da sua evolução histórica e material dentro das culturas literárias em que encontrou maior uso. Pensaremos, igualmente, a direcção do sentido hermenêutico destes objectos, os moldes epistémicos que lhes poderão estar subjacentes, e as dinâmicas relacionais que possibilitam os elementos envolvidos na sua recepção, reconhecendo a possibilidade de estes objectos servirem um propósito crítico, enquanto ferramentas teóricas, no contexto do comparatismo, e enquanto formas de gravação, transmissão e consolidação de memória colectiva. Não se pretende, no entanto, que esta seja uma abordagem amplamente histórica do objecto e, ainda que seja indispensável alguma contextualização da mesma índole, evitaremos fazê-lo. Recorreremos, sempre que se justifique, à leitura de antologias, em particular *Parnaso Portuguez Moderno*, compilada em 1877 por Teófilo Braga, e *Século de Ouro – Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX* (doravante *Século de Ouro*), publicada em 2002 com organização de Pedro Serra e Osvaldo Manuel Silvestre, ainda que não abduquemos da utilização de outras antologias que, a seu turno, funcionarão para a nossa investigação como material complementar de análise. Pelo caminho, encontraremos a necessidade de abordar estes objectos através de um desenho aproximado das suas arquitecturas internas, integrando intrinsecamente elementos tendentes para uma certa forma de caos, num jogo entre a completude da representação pelas partes e a permanência do vazio, do ausente e do

intervalo, características instáveis que, do ponto de vista comparatista, ajudam a definir estes exercícios enquanto tentativas de enquadramento e de colocação dialogante de processos conceptuais particulares e, à luz de um primeiro olhar, possivelmente pouco comunicantes. O ensaio, dividido em três partes, vem propor o seguinte:

- (1) as antologias são manifestações literárias da qualidade acumulativa. Como no fragmento poético, os seus elementos componentes, deslocados da sua origem e realocados, formulam espaços de convocação e experimentação do múltiplo, e de reorganização de caos. Basear-nos-emos no trabalho de Deleuze e Guattari para tentar definir a antologia enquanto unidade conceptual em relação à leitura. Consideraremos, ainda, as dinâmicas subjacentes a outros objectos antológicos do espectro do coleccionismo, os gabinetes de curiosidade. Iremos, pois, considerar a exploração das qualidades partilhadas entre ambos, antologias e gabinetes, e a delineação de determinadas técnicas de aproximação à sua leitura, enquanto *objectos de cariz antológico*;
- (2) as antologias ganharam amplo desenvolvimento sobretudo a partir do século XVIII, sendo associadas no final do século XIX ao exercício da *função autoral* da crítica por meio dos contextos sociais em que circulavam. Também por isso, enquanto género, serão alvo de expansão no século XX. Veremos ainda como pensar o lugar da memória na experiência antológica.
- (3) a *estrutura* e a *contingência* definirão o objecto antológico que reflectirá múltiplas possibilidades associativas de leitura. Abordaremos nesta parte

Século de Ouro, onde encontraremos material suficiente para concebê-la como congregação pós-histórica de múltiplas vivências do século XX e experiência literária própria.

Para isso, não poderemos prescindir das valiosas fontes que são as introduções e títulos de uma antologia, lugares da explicitação do *espírito* que motiva a compilação antológica, por serem, também, o lugar de inscrição do(s) compilador(es). Para o leitor, as introduções podem servir um propósito semelhante ao das bússolas: ao lê-las, ele poderá descodificar o desenho da sua estrutura interna e a arquitectura conceptual na base da edificação destes corpos-antológicos. O compilador será o primeiro leitor, aquele que *semeia* ramos por si previamente *ajuntados* e de onde qualquer leitor segundo poderá colher, por si e para si, *flores* particulares de pensamento.

Por se tratar de um objecto de leitura, tratar-se-á ainda de reconhecer a qualidade claramente *política* do diálogo, que caracteriza este fenómeno literário. Não acontecendo sozinho, o diálogo resultará sempre do exercício da leitura, pois necessitará de um agente que habite a proposta de *arquitectura* literária oferecida pelo antologizador e que a partir desta desbrave formas novas de relação entre as partes, sejam excertos, peças integrais, ou peças não literárias, funcionando, na prática, como mediador-leitor. Na sua construção estarão implicados processos vários, tanto de índole pessoal, na lógica da integridade “autoral” dos agentes antologizadores, como de índole dialógica, na medida em que os elementos e agentes componentes da antologia, ou do corpo antológico, terão sempre origens externas e, entre si, diversas, co-aspirantes, ainda assim, ao mesmo canal exterior de manifestação. As partes

vivem, pois, num estado permanente de tensão entre a sua pertença ao contexto antológico e ao da sua origem.

A revitalização das tensões internas do objecto manifestam-se apenas quando reconhecidas e interpretadas, logo, apenas quando convocadas pela leitura, sendo indissociáveis do seu culto e cultivo. Qualquer *exercício* antológico será sempre, em primeiro plano, o resultado da agência subentendida nesse gesto, logo, objectos-resultado de um exercício de *fazer literário* e, porque literário, histórico: “*os textos literários são fragmentos de situações específicas de comunicação e [...] partes de uma actividade ou de uma forma de vida. Ou seja, os textos literários, como outros, são partes do viver histórico, passado e presente*”. (GUSMÃO 2001:216)

Não prescindiremos portanto de uma rede conceptual formada, por um lado, da noção *histórica da literatura* como a propõe Gusmão e, por outro, dos conceitos de *território, nomadismo e paisagem*, como postulados por Deleuze e Guattari. Planos abertos de significação em que o leitor, nómada por condição, será o próprio veículo da historicidade da literatura e agente da territorialização da paisagem, na medida em que a sua agência promove, como postula Gilles Deleuze em *O que é a Filosofia?*, a formação de espaços de “*emergência de qualidade sensíveis puras, sensibilia que deixam de ser unicamente funcionais e tornam-se traços de expressão*” ([1991] 1992:162).

Com isto em mente, a proposta que apresento está, assim, ligada à percepção de que as antologias formam corpos concretos, auto-referentes, formulados por um saber literário ocupado com a reflexão estética e crítica comparada da variedade de manifestações do real na forma das suas representações e, em simultâneo, corpora de história do literário. Assim, a dissertação procurará problematizar não só os elementos

e processos implicados no exercício e no próprio gesto antológico, a sua base epistemológica, mas também a escala a que a sua recepção acontece. Por outras palavras, pensá-las-emos enquanto cadeias de incubação de sentidos de mundo. Cadeias que, à escala do movimento orgânico do sistema global de circulação de literatura, recuperam textos com fim à revitalização do seu sentido e, a partir dos quais, na sua condição primeira de leitor, o agente antologizador define a arquitectura interna e selecciona as partes, projectando-as, depois, na unidade hermenêutica do objecto antológico final.

Parte I

Coleccionismo e o Gesto antológico

I

1.1 - Do que falamos?

Comecemos por delinear um esboço de um conceito de antologia, olhando também através de alguns pontos-chave da história da sua reprodução, sem a qual não avançaremos no desenvolvimento do nosso objectivo.

O objecto *antologia* é, antes de mais, o resultado do processo implicado na organização e compilação de uma colecção, geralmente literária, de textos diversos. A origem do termo vem do grego *ανθολογία* significando uma *colheita* ou *colecção de flores* (de discurso - *logia*) e estará ligada a Meleagro de Gádara (140 ou 120 A.C. – 60 A.C.) compilador de um poemário abarcando quarenta e seis poetas gregos e que é fonte da parte mais antiga da *Antologia Grega* (MARTINS 2005:432). Com isto em mente, e já a partir da sua origem etimológica, a antologia parece codificar-se enquanto género, tendendo a seguir um modelo de forma único, baseado na *evocação*, *incorporação* e *compilação* de elementos estéticos particulares tendendo para a representação de uma *ideia* de todo, ou de um *movimento* para um todo sempre fragmentário. Este movimento aspira a uma reconfiguração do cosmos, na medida em que serve um propósito representativo de uma determinada leitura estética, afectiva e/ou intelectual do mundo, senão mesmo, do universo (GUILLÉN, 2001:387), leitura essa nunca exaustiva, mas projectada em desejo (GUILLÉN, 2001: 397) e que funciona, aos olhos do compilador, como uma montagem, reorganizada, do universo possível.

Pensemos no caso supra-mencionado através da história da sua concepção, o seu *dever-ser*. A *Antologia Grega* (A.G.) é, como vimos, um conjunto de “colheitas” que remontam ao século I a.C. No entanto, de acordo com Robert Brasillac, a

concepção de que, na sua orgânica, estes fragmentos compunham uma verdadeira antologia resulta de uma consequência histórica decorrente da consolidação do *corpus* epigramático grego, assim como da sua recepção: “Um monge do século XV, Planudes, publicou a *Antologia* que encantou o Renascimento, mas foi no séc. XVIII que se descobriu em Heidelberg uma recolha anterior à de Planudes, e muito mais completa, sob o nome de *Antologia Palatina*.” (MARTINS, 2005: 432)

Os objectos antológicos, pelo seu carácter composto, são colecções arquitectonicamente concebidas para performarem o exercício da conceptualização através do leitor, apelando a um exercício da exploração de conceitos. A sua forma, pelo conjunto das partes, propicia o estabelecimento de um determinado tipo de discursos gnoseologicamente em estado de *possível-conceito*. Ou seja, passagens, excertos, observações, através das quais o agente faz transparecer o que divisou aquando da leitura prévia. Os seus elementos coexistem, num ambiente propício à sua reinscrição e em relações simbióticas, recorrentemente reafirmadas, com o intuito de fazer erguer um edifício vivo de diálogos. A compilação das partes, na sua diversidade, implica a formalização de modelos de relacionamento entre as mesmas. Assumamos, para o objectivo do nosso argumento, um modelo representativo do tipo de relações que resultam da coexistência das partes. Neste modelo, texto [A] é intencionalmente realocado de modo a coabitar uma mesma compilação que texto [B], ou vice-versa.

Não obstante, o deslocar do texto, na forma de excerto, implica o desmembramento da integridade prévia, ou, pelo menos, uma interrogação do que antes surgia como tal. Ainda que disposto a habitar uma nova integridade-colectiva, o texto chega *deslocado* ao leitor. Será, pois, pelo esforço hermenêutico, de que depende a reorganização do texto, no contexto da antologia, que texto [A] se

metamorfoseia em texto [A1], quando [1] representa o todo simbólico do corpo antológico. O mesmo acontecerá com todos os textos, de [B] a [Z]. Isto porque, como afirma Manuel Gusmão ao falar da condição histórica da literatura, à qual voltaremos mais adiante no ensaio: “Também o presente é histórico. E a operação historiográfica, a escrita da história, realiza-se sempre num determinado presente, contingência ou conjuntura histórica: numa dada estruturalidade discursiva e epistémica” (GUSMÃO, 2001: 184). Dado isto, um excerto existirá, sempre, entre a sua condição enquanto tal, também histórica, e as suas formalizações anteriores à incorporação no objecto antológico.

Ao longo do exercício intelectual de reorganizar sentidos, o leitor necessitará de investir esforço na leitura, podendo ser orientado por elementos paraliterários como os índices, título e introduções. Só através da manipulação do objecto, reconhecendo uma ordem pré-estabelecida e tratando-o enquanto objecto uno, se formalizam, conceptualmente, as pré-disposições necessárias para o fomento do diálogo. O terreno fértil da antologia, pela sua formalidade, sustenta o aparecimento de modelos de relação atípicos, ou pelo menos não convencionais, no tratamento entre textos. Estas relações comportam-se como verdadeiras constelações paisagísticas em que [A] e [B] se formalizam não só enquanto [A1 *em relação com* B1] ou [B1 *em relação com* A1], mas também enquanto [A1 *em relação com* C1 *através de* B] ou [B1 *em relação com* C1 *através de* A] até chegarmos ao limite, pragmaticamente inconcebível, de possíveis relações. Neste sentido, a historicidade do objecto antológico estará ancorada nos múltiplos *presentes-históricos* das suas partes conglomeradas, bem como na *historicidade* do momento da sua conglomeração. A antologia é um *mapa do rizoma de relações* entre os múltiplos componentes do uno (DELEUZE e GUATTARI, [1972] 2004: 32).

A evidência da alteridade impulsiona o confronto e estimula a reorganização dos sentidos, justificando a colecção. O exercício de leitura transforma o inorganizado aparente da recolha num complexo narrativo vivo, dinamizado pela comparação e, em todos os casos, pela contiguidade. Assim, as partes-componentes funcionam como sistemas vivos de trocas que, quando enquadrados, se reconhecem pela condição imanente de textos *deslocados* e *realocados* que os familiariza e, simultaneamente, os estranha. A leitura impulsiona e nutre relações de diálogo entre a diversidade das partes. Um diálogo que, não sendo entre partes opostas, sê-lo-á sim entre partes *diversas*, num movimento pendular mútuo de aproximação e distanciamento. Assim, ainda que material e matematicamente circunscrita, a antologia, um corpo rizomático ([1972] 2007:25), existirá, enquanto objecto literário, num estado constante de *devir-diálogo*. Por sua vez, as partes, pela sua heterogeneidade, negociarão sempre as suas tensões hermenêuticas no seio do objecto antológico que existirá na qualidade de um *todo*. Este comportar-se-á como um sistema fechado de trocas de sentido que, enquanto unidade, pode ser equiparado à forma do aparelho de Estado, como a concebem Deleuze e Guattari quando no-lo apresentam da seguinte maneira:

A forma-Estado, como forma de interioridade, tem uma tendência a reproduzir-se, idêntica a si através das suas variações, facilmente reconhecível nos limites dos seus pólos, dirigindo-se sempre ao reconhecimento público (não há Estado mascarado). ([1972] 2007: 458)

Tal como o Estado, as antologias procurarão emitir discurso a partir do interior da sua moldura que, consagrando-se geralmente no título, se reconhece *una* na sua aspiração hermenêutica, no seu *devir-ideia*. O mesmo já não poderá ser dito da

leitura: esta, partindo do exterior do objecto literário, procurará quebrar as fronteiras semióticas do/s texto/s, exercendo-se erráticamente sobre a unidade:

A reader's engagement with a text is often fractured or discontinuous, performed through a series of ellipses, loops and returns. (COCKER, 2013:23)

Esta presença *descontínua* da leitura põe em causa a integridade do interior da forma-Estado da colecção, não apenas porque a desmembra (DELEUZE e GUATTARI, [1972] 2007: 454), mas também porque se apresenta como uma *exterioridade*, uma forma de *máquina de guerra*. Ou seja, uma força dinâmica de origem diferente à da integridade da forma *soberana* do uno. A leitura é uma força fronteira ao texto que existe fora da sua soberania:

[A] máquina de guerra em si mesma, parece muito irreduzível ao aparelho de Estado, exterior à soberania, prévia ao direito: vem de algures. (DELEUZE e GUATTARI, [1972] 2007: 448)

Dizem ainda os filósofos:

[É] necessário conseguir pensar a máquina de guerra como sendo ela própria uma pura forma de exterioridade [...] ([1972] 2007: 450)

Uma *pura forma de exterioridade* que existe, no entanto, em variações de molduras próprias, nas variações das suas disposições dialéticas:

[A] forma de exterioridade da máquina de guerra faz com que ela só exista nas suas metamorfoses [...] ([1972] 2007: 458)

Claro está que, como atrás dissemos, a leitura é o eixo impulsionador da relação entre as partes e, como tal, da relação destas com a unidade. A contiguidade

da colecção manifesta-se perante a passagem da leitura que, por sua vez, a despe de significado, *desterritorializa-a* para *reterritorializar paisagem*:

Reading is a site of rehearsal, where reader and text negotiate one another's force. (COCKER, 2013:23)

O nomadismo será a identidade da leitura: “está lá, na terra,” – a construir *paisagem*, portanto- “cada vez que se forma um espaço liso que mina e tende a crescer em todas as direcções. O nómada habita esses lugares, fica nesses lugares e fá-los crescer ele próprio no sentido em que se constata que o nómada faz o deserto assim como é feito por ele” (DELEUZE e GUATTARI, [1972] 2007: 470). A *paisagem* será o lugar autónomo do múltiplo: um lugar em *devir-território* da expressão do sensível, emanado do plano expressivo de uma qualquer variação particular do todo-antológico que existe de acordo com a moldura em que se enquadram as suas escalas próprias de manifestação: o poema; o ensaio; a selecção. Neste sentido, as partes da colecção, em diálogo com a leitura, podem ser um modelo de *ciência* ou *técnica nómada*, como as concebem, à luz da epistemologia, Deleuze e Guattari:

[O] díspar como elemento da ciência nómada aponta para material-força em vez de matéria-forma. Já não se trata exactamente de extrair constantes a partir de variáveis, mas de colocar as próprias variáveis em estado de variação contínua. ([1972] 2007: 470)

Como tal, não nos é aconselhável pensar este capítulo sem assumir que, fora do seu corpo, fora da ordem em que conceptualmente são colocadas as partes, nem a antologia nem o exercício de leitura antológico podem ser possíveis. É essa

organização que delimita as dinâmicas de relação entre o leitor e o objecto, ou seja, aquilo que conduz ao exercício da sua função hermenêutica – a sua *legibilidade*. Não havendo corpo articulado, qualquer conjunto de textos poderá ser um conjunto díspar, sem evidente ou subjacente relação. O âmago do desafio antológico residirá, portanto, no desafio comunicativo e, por isso, hermenêutico, da sugestão de uma *interdependência* dos textos para, em diálogo, formarem o seu próprio devir-individual em paralelo com a formação de um *coro de vozes* conjuntas. As antologias são, assim, trabalhos de *organização do* literário, reproduzindo à escala do *livro* a arquitectura do *poema* quando, como nos diria Vítor Aguiar e Silva (2005:21), pensando Camões através de Edgar Allan Poe, a *parte*, seja a palavra, o verso, a estrofe ou o canto, vibra de uma autonomia de significado que lhe é única e própria, passível de deslocação dentro do tecido do texto, ou do cânone da obra do autor, para se *re-significar* constante e infinitamente, através da leitura.

Por isto, teremos que considerar que falamos, não apenas de objectos textuais modernos, de livros, mas também, por um lado, de tendências históricas que formalizam modos de fazer literatura desde que há memória escrita e social de texto e, por outro, de processos individuais de investimento, às escalas do autor e do leitor, que suportam e promovem a sua constante revitalização e formalização. Como tal, deparamo-nos, ao longo da História literária, com várias formas e manifestações de processos de deslocação, relocação e compilação de textos preservados em recitações e canções do escopo das literaturas orais, de corte e de rito religioso. Exemplos destes processos podem ser encontrados dentro das estruturas internas de formas literárias não reconhecíveis enquanto antologias (pelo menos de forma imediata) como, por exemplo, nos sugere T. Carmi, na introdução de *The Penguin Book of Hebrew verse*,

quando, ao explicar o desenvolvimento da poesia hebraica secular no Al-Andalus, nos diz:

Of the many ornamental techniques developed by the Andalusian school, one deserves special mention: the art of scriptural insertions. This consisted of an adroit and fluent weaving together of biblical quotations, from a short phrase to an entire verse. [...] At times, an entire poem is chequered with quotations from a specific and relevant biblical passage. In such cases, the strands of quotations and allusions cease to be an ornamental device and become the very fabric of the poem, a sustained metaphorical texture. (CARMI, 1981: 27)

A partir daqui, podemos intuir e argumentar, infelizmente de maneira breve, que este fenómeno é-o enquadrado em condições históricas particulares que justificavam a recuperação, na íntegra, do fragmento bíblico. Estes poemas, resultados materiais e literários de vários processos de *leitura, selecção, incorporação e circulação*, são prova de um movimento histórico de *re-significação* da língua hebraica, através da poesia:

Though [the poets] continued to write their theology, grammar and poetics in Arabic, well into the Christian period, they wrote their poetry almost exclusively in Hebrew. (CARMI, 1981: 26)

O que isto implicou foi o *reflorescimento* estilístico da língua hebraica preservada nos escritos bíblicos. Na verdade, um reflorescimento também político:

The revival of biblical vocabulary and images was stimulated by strong national sentiments and reflected a current of rivalry with the host culture. (CARMI, 1981: 26)

Os fragmentos e as expressões deslocadas do texto bíblico passam, de novo e *ab ovo*, a circular no sistema mundial de literatura, enquanto partes de novos conjuntos, reorganizados dentro de, e intercalados por, textos terceiros, entre os quais se estabelecem, como vimos, relações intrínsecas à estrutura hermenêutica do poema. Autênticos *jogos de linguagem*, expressão de Wittgenstein usada aqui através de Manuel Gusmão, presentes na gênese da produção histórica e social de literatura:

Deve notar-se que a noção de “textos literários” como *jogos de linguagem* não implica que eles sejam *tipos* específicos de linguagem, mas *usos*, desde logo porque a linguagem é aqui pensada como *uso*”. Diz ainda: “Fica (...) aberta a possibilidade de aquilo a que chamamos hoje, e retroactivamente, “literatura” ser um jogo de linguagem que comporta uma multiplicidade de jogos de linguagem. (2001: 215-216)

Permitam-me ainda a referência a outro texto, de origem distinta, de modo a reforçar o exemplo daquilo que é, na análise de Carmi, “*an adroit and fluent weaving*” (1981:27) e que para nós é reflexo de estruturas hermenêuticas próprias da relação entre um texto e o leitor-coleccionador.

Por um lado, fruto de recolhas feitas por Ellias Lönnrot (1802-1884), no norte da Finlândia, provavelmente durante a década de 20 do século XIX, e, por outro, resultado de um processo de criação e engenho poético do próprio, o *Kalevala* é uma construção literária e, enquanto tal, enquadrável no contexto da épica. Historicamente,

o texto, na sua unidade *escrita*, surge no quadro do Romantismo, em particular no da corrente nacionalista finlandesa. Nesta medida, acompanha, metodologicamente, os trabalhos de recolha e montagem de cancioneiros e romanceiros nacionais, tão em moda no continente europeu e, pelas mãos, por exemplo, no caso português, de Almeida Garrett com o seu *Romanceiro Geral*, cujo primeiro tomo é publicado em 1843.

Como nos diz Orlando Moreira, na introdução à sua tradução do *Kalevala*: “O *Kalevala* é uma narrativa poética obtida pela concatenação e fusão de várias canções populares, passadas de geração em geração, na tradição oral por cantores iletrados de populações de língua finlandesa” (MOREIRA, 2007:9). Também de acordo com o tradutor, e com as notas de introdução que oferece sobre o texto, e do qual, a sua é a primeira versão em português¹, o *Kalevala* teve duas edições, uma em 1835 e a segunda, aumentada e revisitada, ao nível da narrativa, em 1849 (2007: 10). Lönnrot moldou as suas recolhas sob a forma de uma epopeia, deslocando aquelas narrativas originais para a categoria e forma do texto épico, ou seja, deslocando e realocando, de um lugar de literatura, nestes casos de cariz oral e popular, para dentro de um outro, materializado na forma de um modelo literário típico da tradição europeia desde Homero (2007:17).

As partes, de natureza fragmentária e plural, ainda que compondo um todo, no presente caso consolidado e estilizado dentro dos moldes da épica – como no caso andaluz o foi nos moldes dos poetas seculares da época – não deixam de pertencer,

¹ Curiosamente, como nota o tradutor (2007: 16): “o único precedente que conheço de tradução de poesia popular finlandesa em português é a tradução que Almeida Garrett publicou, no seu *Folhas Caídas* [1845], da “Canção de Uma Donzela Finlandesa”, vertida a partir de traduções em diversas línguas europeias.”

por herança, a um contexto literário díspar do da colectividade e, portanto, anterior a esta. A sua existência, compilada no objecto literário, representa apenas parte da qualidade antológica do *Kalevala*. Leiamos o excerto do próprio Lönnrot, acerca da circulação das canções originais, citado por Moreira:

Num banquete ou em qualquer outro evento social alguém ouve uma nova canção e tenta memorizá-la. Então, numa outra ocasião, quando essa mesma pessoa está a cantá-la diante de uma nova audiência, lembra com bastante mais exactidão a ideia do poema do que a sua narrativa palavra a palavra em todo o detalhe. Essas passagens que ele não lembra nas exactas palavras originais conta pelas suas próprias palavras [...] E se um qualquer incidente relativamente insignificante entre elas for omitido, outro qualquer que venha à cabeça do cantor pode substituí-lo. (2007: 11).

O que esta passagem nos revela é que estes textos provêm de exercícios comunitários de memória e renovação de *discurso* e, portanto, lugares históricos de literatura. Ou seja, lugares de convívio social, como o são, banquetes, a corte, feiras, etc., onde, em virtude da força *comunitária*, se *encena* e *reencena*, através do canto e da escrita, um conjunto lírico e/ou narrativo comum.

Concomitantemente, assim como no caso hebraico, ao fazê-lo o autor promoveu a revitalização da memória oral de populações onde ainda se verificava o uso da língua finlandesa², tendo, em contrapartida, estruturado e capacitado a própria língua de um ponto centrífugo de referência literária que a ancore. Como nos recorda

² “O sueco e o latim eram as línguas tradicionalmente associadas à cultura e à educação, enquanto que o finlandês permanecia relegado ao estatuto de língua do povo iletrado.” (MOREIRA, 2007: 12)

Orlando Moreira, entre 1809 e 1917, a Finlândia era um grão-ducado, autónomo dentro do Império Russo, tendo anteriormente sido território escandinavo, fruto de uma relação histórica com a coroa sueca. Neste cenário, o uso da língua finlandesa estava restrito ao espaço informal da vivência diária, enraizada numa forte tradição oral (MEAD, 1962:218). Realocando narrativas próprias daquele contexto linguístico para contextos linguísticos novos, através de processos cíclicos de recolha, gravação, tradução e recuperação, Lönnrot possibilitou a circulação de textos em finlandês no quadro de uma Europa de nações e de nacionalismos, e no de uma Europa das letras, investida na exploração das potencialidades prometidas pelo conceito de *literatura-mundo comparada*, como o concebe Helena Carvalhão Buescu ao propô-lo enquanto tradução do original *Weltliteratur* cunhado e usado por Goethe (2013:34), já alguns anos antes³ da edição definitiva do épico finlandês.

Torna-se difícil, assim, não reconhecer a *qualidade antológica* de exemplos como os citados, ou de outros, presentes ao longo da História e em variadas longitudes, alguns de forma evidente, como, na Europa, os cancioneiros petrarquistas do século XIV em Itália, os cancioneiros galaico-portugueses, o *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende de 1516, os missais e os madrigais, objectos já comuns a partir do século XIII e, na Ásia, as diversas antologias de poesia nipónica, não necessariamente em japonês⁴, que desde o século VIII servem para “compilar”, em moldes conceptuais, a produção literária de uma época⁵.

³ Segundo a autora, o termo teve “*carta de alforria*” em 1827, contemporâneo, portanto, do trabalho de recolha de Lönnrot. (BUESCU, 2013: 36)

⁴ Como nota Keene (1968:18) na introdução a *Anthology of Japanese Literature to the Mid-Nineteenth Century*: “If Chinese influence is relatively small in the *Man'yōshū* there is another eight-century collection which is almost purely Chinese in its inspiration. This is the

De forma bastante óbvia, a própria *Bíblia* é exemplo de um objecto, também literário, composto por partes conceptualmente deslocáveis. O texto, como todo, é maleável ao ponto de assumir a sua complexidade ontológica: é o livro dos livros. E é-o sempre, como o serão as partes nas suas diversas versões, enquanto resultado histórico de processos de selecção, deslocação e incorporação de múltiplos num todo, aqui instituído como cânone. A qualidade antológica é, portanto, ímpeto reformulador que conduz o objecto literário a, pela sua origem e pela unidade formal, à escala da recepção, *citar e possuir* o texto *do outro*, ou, simplesmente, *a outra textualidade*, para a *reformular, alocar e encenar* um ambiente literário reformulado, onde a *deslocada* possa florir. Reconheçamo-los, então, enquanto objectos do fazer literário, de cariz acumulativo, propícios a originar diálogo. São constelações de elementos literários e/ou artísticos que, quando colocados em conjunto, põem em evidência, na composição geral da antologia, características próprias dos seus componentes que poderão ser divergentes ou convergentes, mas que se afirmarão num conjunto, enquanto corpo colectivo de vozes escritas.

1.2 – Coleccionismo e gesto antológico: gabinetes de curiosidades

Das características singulares deste género, sobressai o facto de as antologias serem, em igual modo, exercícios literários e colecções: conjuntos de elementos

Kaifūsō, or *Fond Recollections of Poetry*, an anthology of poetry written in Chinese by members of the Japanese court.”

⁵ De acordo com Donald Keene (1968: 31), os textos mais antigos da literatura japonesa encontram-se compilados no *Man'yōshū*, a *Colecção das Dez Mil Folhas* (a partir do inglês: *Collection of Ten Thousand Leaves*). Compilada no século oitavo, a antologia incorpora 4500 poemas, alguns bastante anteriores ao surgimento da colecção.

deslocados de lugares de texto originais para outros. Tendencialmente de cariz discursivo, as partes são a realidade material da componente intelectual da antologia, consistindo no seu núcleo. Ainda que com diferentes origens, essas partes, esses elementos componentes, são portadores de histórias próprias que, em coabitação, num conjunto composto de diversidade, passam a relacionar-se num estado constante de diálogo: um conjunto autónomo, com dinâmicas próprias de manifestação. Neste sentido, as antologias pertencerão, em igual modo, à república das letras e ao exercício do coleccionismo, pelo que não será estranho considerar que as características definidoras da montagem de um corpo antológico, ou seja, a selecção, edição e organização dos textos sob a unidade de um conjunto, se encontravam também subjacentes à estrutura de um outro tipo particular de colecções: os *gabinetes de curiosidades*.

A ambas as formas subjaz um processo constitutivo aproximado, ainda que distinto, daquele que define, por exemplo, a construção sistemática de uma colecção museológica ou de uma enciclopédia. Como nos sugere Helga Cristina Possas, ainda que com estas partilhe de um desejo de organizar materialmente o conhecimento, delas difere quanto à forma e ao tipo de relação hermenêutica que se estabelece entre o binómio *mundo-colecção* e as cadeias de relações agenciais entre o coleccionador, os objectos, a colecção e os implicados na sua recepção:

[O]s gabinetes de curiosidades revelam-se além do simples carácter enciclopedista que tentam lhe impor.

Cada objeto ali reunido, traz consigo uma outra função, que difere daquela que lhe é explícita. [*sic*] (2005:152).

Quanto à sua composição, as colecções que formavam estes gabinetes eram feitas de uma enorme variedade de elementos desconexos cuja individualidade se demarcava pelas particularidades da sua narrativa própria: a sua origem, detalhes *curiosos* da sua história e/ou materialidade, a história da sua aquisição, pertença anterior a outras colecções, carga simbólica e, não de somenos, o espaço em que se consolidavam. Eram, portanto, objectos-corpo de uma narrativa anterior à sua aquisição, “*lugares de memória*”, para utilizar o conceito cunhado por Pierre Nora (1989:12), referência conceptual que Possas utiliza (2005:152), congregados num colectivo e vinculados a uma aura quase mítica que os confirmava enquanto *curiosidades*, isto é, objectos inesperados e, de certa forma, inqualificáveis. Os objectos, na sua individualidade, serviam de receptáculos da fascinação com a extensão inexplorada do possível, evidenciada na *raridade* das peças simultaneamente antigas e novas, estranhas e familiares, artificiais e naturais, peças marcadas por detalhes concretos, histórias próprias ou alheias, mas cujo carácter único revelava e salientava a representação de uma ideia de *mundo*: os mundos que se conheciam e aqueles que *se mostravam* ainda por descobrir.

Os primeiros gabinetes, de foro particular, distinguem-se histórica e materialmente do exercício museológico pela maneira como são projectados enquanto colecções. Ao contrário dos museus (de que, no entanto, os especialistas os consideram antecedentes), a organização das suas peças dependia de uma divisão conceptual simples entre *mirabilia* e *naturalia*, a qual era reflectida numa estrutura física que emoldurava o conjunto, formalizando a unidade e possibilitando a *categorização*, bem mais desenvolvida no contexto das colecções científicas e museológicas (FOUCAULT, [1966] 1968: 177). Toda a colecção se montava em

torno do binómio, com o qual se classificavam os objectos consoante a sua origem, natural ou humana, respectivamente. Como nos diz a autora:

As coleções dos gabinetes dos séculos XVI e XVII são [...] organizadas em dois grandes eixos – o *Naturalia* e o *Mirabilia*. Do primeiro, fazem parte exemplares dos reinos animal, vegetal e mineral. Já o segundo, [*sic*] divide-se por sua vez em duas seções: os objetos produtos da ação humana (*Artificialia*) e as antiguidades e objetos exóticos que remetem a povos desconhecidos, normalmente vendidos aos colecionadores ou presenteados por viajantes e marinheiros (2005:153).

Como também nota a autora (2005: 152), o ímpeto colecionista regia-se por uma vontade de simular a própria criação, convocando-a através da *pluralidade* de objectos *singulares* coleccionados. Num mesmo sentido de leitura, Adalgisa Lugli propõe uma espécie de pré-história da raridade cujas raízes se encontram na incorporação, no seio do cristianismo, de elementos estéticos pagãos:

La nouvelle religion chrétienne introduit dans le temple d'autres simulacres divins et des pièces d'archéologie, des colonnes, des chapiteaux, des matériaux de récupération, des fragments de bas-reliefs. Mais les rôles sont renversés. Les objets doivent subir un nouveau processus de dépaysement, dicté par les scrupules religieux. La considération esthétique se sédimente, sans être déniée, en nouveaux systèmes de croyance. (LUGLI, 1998: 39)

Reportemo-nos à imagem 1, onde encontramos, como o título indica, um gabinete de pinturas e curiosidades. A tela revela-nos uma pequena parte do que parece ser uma espécie de oficina ou galeria maior. Num primeiro plano vemos, em cima de uma mesa, um, ou vários, conjunto/s de diversos objectos, desde moedas a

conchas, passando por porcelanas, estatuária e elementos de uso diário, como lamparinas e joalharia. Estas peças dialogam em profundidade entre si, através da sua disposição. Debrucemo-nos, por exemplo, na chávena de porcelana azul no lado esquerdo da mesa, lado direito da tela. A sua posição foi calculada para emanar *presença em tensão* com o búzio ao seu lado, impulsionando a aproximação pela forma, pela cor, pela dimensão. Nestes objectos estimula-se a intensa discussão entre as suas verosimilhanças e as suas alteridades e, entre ambos os estados, permutam-se movimentos de anulação e confirmação, em sístoles e diástoles, que vinculam a individualidade dos objectos à relação [chávena1]-[búzio1]. Algo que acontecerá, também, a escalas próprias, tal como a escala [[chávena1- humano] – [búzio1 – natural]].

Atrás, pendurados sobre a parede, encontramos um conjunto de oito quadros, dois desenhos e três elementos oceânicos. Apenas duas das dez representações visuais na parede são retratos: os retratos de um joalheiro (neste caso, emoldurado), e um pequeno esquisso do retrato de Lutero, por baixo do qual pende um rosário. Outras duas representam a apresentação dos reis magos e a deposição da Cruz no Calvário, dispostas numa intencional verticalidade. Por fim, a parede é encimada por seis paisagens emolduradas e distribuídas de modo a fazer transparecer uma ideia de transição no tempo. Os elementos marinhos, em primeiro lugar, espécies exóticas aos olhos e ao ambiente neerlandês, como o cavalo-marinho e o peixe-porco, aparecem, pelo meio, presos ao mesmo movimento de transição. A sua condição é a de embaixadores (assim como já o teria sido o búzio, dependendo da direcção da leitura), elemento representativo da pluripotencialidade do fenómeno [mar], ainda que, e talvez sobretudo, pela sua condição de *cadáver*, ecoando o profundo simbolismo das

naturezas-mortas, tão queridas, como o sabemos, aos mestres flamengos. De novo com Lugli:

On peut (...) dire que le dépaysement de l'objet, privé de ses racines, est une condition idéale pour faire affluer de nouveaux sens de lecture. (LUGLI, 1998: 38)

Assim, ao deslocar o objecto do seu meio natural para o cerne da *encenação* do conjunto-antológico, o compilador promove um golpe regenerativo sobre o objecto inicial. O elemento [peixe-vivo], deslocado da sua origem [oceano] para [1], passa a emanar qualidades próprias deste, metamorfoseando-o em [peixe-1]. Pela exposição das partes, a que as justificam de igual maneira, ainda que por outros modos, desde que num diálogo instituído no seio de um conjunto. Como tal, são possuidores de vitalidades próprias que manifestam tensão e se projectam para possibilidades de ordem e significado.

A tela revela ainda, pela sua lateral direita, um campo aprofundado, imiscuindo-se na encenação do gabinete, remetendo-nos para uma sala anexa, onde três homens conversam perante um livro de mapas aberto. Sendo a colecção representada atribuída a Abraham Ortelius (LACH, 1970: 110), influente cartógrafo flamengo, podemos intuir que esse campo aprofundado é, na verdade, a sua oficina e que ele será um dos três homens representados, provavelmente o que está sentado. Intuição que não me parece de somenos porquanto se considere o cartógrafo como aquele que remete para o plano do mapa a emulação, à *escala*, da arbitrariedade de formas no mundo. O lugar do cartógrafo-coleccionador é o de uma “*tensão dialéctica entre os pólos da desordem e da ordem*” e, portanto, uma variação no sentido da *posse* (BENJAMIN, [1972] 2004: 208). No mesmo sentido, a colecção é uma

variação do cosmos composta à escala dos objectos seus constituintes, “*objectifiable elements in the course of following the material processes that shape a landscape*” (TANOUKHI, 2008: 604). A tensão das partes realiza-se no desejo do leitor que é atraído ao diálogo e nele se formaliza: existe num estado de inquietude, entre uma ordem de mundo e a vertigem da sua legibilidade: a chávena de porcelana chinesa opera simultaneamente enquanto embaixadora de uma concepção de Oriente, produto de um momento histórico de intensas trocas comerciais no Índico sob égide das Províncias Unidas, e, concomitantemente, de exótico, qualidade que cuidadosamente se encena, na expectativa do *maravilhamento*, no diálogo visual com o búzio à sua esquerda. Uma posse que se manifesta sobre o *Outro*, através da sua representação convocatória dentro do quadro formal da colecção.

A própria arquitectura da colecção nesta representação, ainda que dele dependendo para a sua formalização, parece não possuir um espaço *expositivo* uno. A colecção está disposta em dois planos: a horizontalidade da mesa, sobre a qual encontrámos a maior parte dos seus elementos, e a verticalidade da parede, num crescendo platonista. Ainda assim, a composição do todo da colecção existe num estado de precariedade, característica geral das colecções até à introdução dos *gavetões-de-coleccionador*, peças de mobiliário desenhadas e construídas com o propósito de congregar, guardar, exhibir e preservar as peças individuais num espaço único e encenável. Pensemos, pois, o lugar dos *espaços* em que *acontecem* as colecções, questão que nos leva a considerar o tipo de esfera, pública ou privada, que se desenha em seu torno, retomando, em parte, problemas de *escala*.

No caso dos gabinetes de curiosidades, o impulso catalisador desta prática, cujo conceito começa a ser *conceptualmente* traçado na Idade Média, em colecções como relicários e apotecários, materializa-se a partir do Renascimento Europeu

(MÜNSCH, [2001] 2005: 8). O seu surgimento equivaleu a um nicho muito concreto de mecenato, em particular nas colecções privadas da nobreza e das casas reais alimentadas pela plétora de novos estímulos que chegam aos portos da Europa vindos dos territórios explorados e de uma intensa actividade comercial (BENEDICT, 2003: 236). Com o decorrer do século XVI e no decurso dos séculos XVII e XVIII, os gabinetes de curiosidade evoluíram, tornando-se colecções mais organizadas, muitas vezes exibidas a públicos selectos (POSSAS, 2005:154). A posse de gabinetes e colecções de curiosidades passou a simbolizar uma abordagem humanista, letrada e dinâmica à encenação do poder. Como resultado, o espaço da colecção evoluiu no sentido da sua organização expositiva, culminando nos gavetões-de-coleccionador, peças de mobiliário especificamente desenhadas para acomodarem colecções ou partes destas. Estas peças consolidavam o carácter composto da colecção ao reservarem espaços específicos para objectos específicos, o que implicava um investimento profundo na conceptualização da colecção, do coleccionismo e das potencialidades da sua encenação⁶. Os armários eram, assim, a materialização das tensões entre as partes da colecção, permitindo o desenvolvimento de um sentido de espaço, modelado em torno de molduras, que reconfiguraria a própria arquitectura interna da colecção, criando, de facto, um território de enraizamento da leitura. Como estipula Elizabeth Grosz:

The frame is what establishes territory out of the chaos that is the earth. The frame is thus the first construction, the corners, of the plane of composition. With no

⁶ Como nos diz Münster ([2001] 2005: 8) sobre o gabinete de Vicent Levin [imagem 2]: “The selected plate shows an artistic display of corals and other sea creatures in an opened cabinet. It is easy to imagine the effect on the visitors when Levin threw open the cabinet doors and drew out the drawers to reveal the secretly hidden treasures”.

frame or boundary there can be no territory, and without territory there may be objects or things but not qualities that can become expressive, that can intensify and transform living bodies. (2008: 11)

E se podemos argumentar que a abordagem à tela de Frans Francken poderia, do ponto de vista da História da Arte, compreender o material para um estudo específico sobre a autonomia da própria tela, enquanto representação, ela mesma, da multiplicidade e da complexidade do cosmos, teremos também de considerar que, nesse caso, o próprio gabinete passa a ser um *mirabile*, uma *parte* de um *todo de cariz antológico*, sempre, *de origem humana*. Um tal estudo implicaria uma análise cuidada sobre temas da história da representação, do retrato à natureza-morta, passando pela paisagem, sobre os quais não nos poderemos aqui debruçar. Podemos, no entanto, conceber esta tela no contexto de um espectro de manifestação de *cariz antológico*, através das relações que ela mesma estabelece com os seus elementos pictóricos, como na natureza-morta em primeiro plano, onde se representa uva e caça, inertemente expostos ao tempo. Tal como o gabinete, também a tela passa a ser embaixadora da própria experimentação do mundo, reportando-se a si mesma, num exercício meta-artístico *impulsivo* de deslocação e alocação.

Do gabinete privado passou-se ao museu-colecção, arquivo de um conjunto de objectos significantes que, tendencialmente de forma *exaustiva* e *extensiva*, redefine o discurso colectivo sobre a memória de um determinado conceito, legado ou local. Tal estará, antes de mais, dependente de um discurso histórico anterior a si, mas também por si impulsionado sendo, pois, um exercício especializado e público de *historiografia* e, simultaneamente, um produto desta (FOUCAULT [1966] 1968: 177). Hoje, o museu, o arquivo e as bibliotecas sustentam-se sobre os mesmos pilares

materiais e conceptuais que definiram o exercício coleccionista, ainda que redefinindo as suas fronteiras, aproximando-as, em *fórmula*, às das enciclopédias, na medida em que estes compostos procuram mapear detalhadamente o próprio conhecimento sobre o mundo, num movimento que parte do abstracto, em exercício constante, para o categorizado.

Não importará, portanto, ao coleccionador de curiosidades a estruturação de uma colecção museológica, ou seja, com um fim arquivístico que verse, profundamente, sobre determinada matéria, mas uma que verse sobre a diversidade intrínseca e polissémica da singularidade dos elementos que a compõem. Focar-se-á na raridade e no carácter único de cada peça, tratando de a recolocar no teatro maior da sua exposição, representação cosmológica de um mundo que se manifesta mais vasto do que o previamente concebido. Deste modo, o suporte material em que se mantém a colecção, ou seja, o seu espaço expositivo, será o aglutinador narrativo da totalidade do corpo, sendo, portanto, o resultado da acumulação expositiva de um conjunto de elementos *deslocados* e *entronizados* enquanto embaixadores simbólicos. O *monumento* cosmológico que daí resulta é o corpo *acumulativo* composto pelo espaço arquitectónico que possibilita a colecção e que evolui do gabinete pessoal para a sala pública, e pelas partes singulares que a compõem, partes essas das quais depende a sua *legibilidade*.

Parte II

Antologias literárias: uma aproximação à sua especificidade

II

2.1 – O objecto literário antológico

Sendo as antologias uma expressão literária de qualidade acumulativa e, em igual medida, enquanto forma de *conceber* (e *representar*) *mundo*, resultados materiais de processos históricos próprios do espectro do coleccionismo, podemos ainda argumentar, como aliás já o fizemos, que não serão apenas objectos com um óbvio substracto antológico, o qual se poderá supor a partir de substantivos como “cancioneiro”, “romanceiro”, “florilégio”, “coleção”, “coletcânea”, até mesmo, *Bíblia*. Na verdade, ocupamo-nos de um sistema de comportamentos de representação à escala do literário, presente desde o início do processo histórico, que ao longo do tempo nutriu (e nutre) continuamente a posição política e social do texto, enquanto motor de vínculos entre pares.

O objecto literário antológico é, na sua unidade, uma forma de construção discursiva que utiliza a leitura, desde a sua origem ao seu destino, para formalizar molduras e potencializar diálogos. Ao antologador, por sua vez, caberá não só a selecção mas, também, a montagem dos textos, dependendo esta, sempre, da intercomunicabilidade entre os excertos. Nas palavras de Barbara M. Benedict: “*Anthologies are characterized as volumes that contain material selected self-consciously for consistency and quality*” (BENEDICT, 2003: 231).

Deste gesto *consciente* nasce a qualidade dialogante do género de compilações que aqui tratamos. Isto porque, na medida em que formam constelações de elementos literários e/ou artísticos, quando colocados em conjunto, põem em evidência, na composição geral da antologia, características próprias dos seus componentes que poderão ser divergentes ou convergentes, mas que se afirmarão num conjunto,

enquanto coro colectivo de vozes escritas. Serão, portanto, formas de *jogo de linguagem*, como as concebe Manuel Gusmão à luz de Wittgenstein (GUSMÃO, 2001:215), cujos frutos, na unidade das suas estruturas internas, resultam da convocação da disparidade para o lugar da formalização da antologia. Por um lado, prova material da unidade intelectual do objecto e, por outro, corpo-rizoma de um colectivo, nutrido de partes dialogantes, resultado de um longo processo intelectual, afectivo e/ou crítico e produto de processos históricos.

Assim, o colecionador de textos, ao seleccionar e consolidar a antologia, faz jus à própria etimologia do substantivo: a escolha das flores-excertos só estará terminada no ramo final, derivado de múltiplos gestos de relocalização. Estes, por sua vez, não passam de exercícios fugazes de captação de um ou mais conceitos, impressões e/ou afectos, intencionalmente representados através do espírito do texto daqueles materiais primários. Isto porque, independentemente da autoria, do estilo, da forma ou extensão, a composição antológica, abstraída de narratividade, pelo menos explícita, exerce-se enquanto ferramenta de leitura, primariamente comparatista, onde a articulação dos excertos dependerá da exploração de conceitos, formas ou ideias sugeridas pelas fontes literárias ou artísticas que venham a usar e efectivadas no confronto de textos através dos mecanismos de compilação dos compiladores.

Estes objectos, mesmo na sua forma mais *pedagógica*⁷, serão corpos de exercício intelectual e criativo cuja principal função reside na compilação de um número variável de textos escolhidos para versarem sobre determinado conceito, ideia ou conjunto destes. O ramalhete final é, então, um objecto de leitura finito e material, dependente do seu suporte para a manutenção da unidade e articulação originalmente

⁷ Pensemos nos múltiplos exemplos de *readers*, ou mesmo no recurso às antologias intencionalmente feitas para o estudo da literatura ou de outras áreas do saber.

arquitectadas. Será na análise integral da obra enquanto objecto que encontraremos os meios de análise necessários para perceber a integridade e pertinência dos fenómenos antológicos.

Por sua vez, o *carácter acumulativo* ajuda-nos a considerar o fenómeno “antologia literária” na sua especificidade, distinguindo-o dos géneros literários comumente considerados, como a poesia ou o romance, pela versatilidade da sua construção. A antologia apenas pode ser pensada como conceito instável e em constante relocalização, entre a categoria “fenómeno literário” e a categoria “coleção”, reportando-nos de novo à materialidade do *objecto* antológico que se revela, então, como moldura. Como com os gavetões-de-coleccionador, a antologia consolida, na forma do corpo estruturado e architectado do livro, um desafio à leitura, desenvolvido sob condições próprias do coleccionismo sem que se anulem as condições próprias da literatura. Esta singularidade é marcada pela complexidade com que se constrói a arquitectura do objecto antológico e que fará deste uma ferramenta crucial para o trabalho comparatista, assumindo que compõe um género literário com características narrativas não lineares e de cariz constelar.

Ainda no mesmo ensaio, Benedict aponta para um conjunto de condições tecnológicas e sociais que a partir do século XVII, à luz da sua análise, marcam uma transformação da antologia, atingindo certa autonomia no meio da produção literária (2003: 233). Diz ainda o seguinte:

The anthology is a genre because it arose from particular historical conditions to give a literary form to a particular ideology, and because it requires and induces a specific kind of reading or reception by audiences. (BENEDICT, 2003: 258)

Assim sendo, pese embora a tradição antiga de recurso à compilação para o registo e a divulgação literária que remonta ao século XIII (CARVALHO, [1994] 2008:1), em Portugal é no século XVII que a antologia ganha vigor acentuado, dando-se passos em direcção à publicação de colectâneas, num primeiro momento de estilos poéticos vários, sendo a maioria de autoria singular, em *imitação* dos estilos canónicos – o soneto, o poema épico, etc. – como será o exemplo de *Laura de Anfriso*, antologia de poesia publicada em Évora no ano de 1627 e reeditada no ano seguinte, da autoria de Manuel da Veiga Tagarro, sob a chancela da Impressora da Universidade. Já em 1629 surge a primeira publicação, em Lisboa, de *Várias Poesias* por António Álvares Soares, colecção de poesias em estilos vários e que vem, trinta anos depois, a ganhar uma segunda edição, na qual se alarga a participação a vários autores com acentuada importância coeva nas letras portuguesas, como Violante do Céu ou João Franco Barreto, que viram também colectâneas suas serem publicadas em Paris no decorrer do século. É pouco discutível que estas colectâneas terão ajudado no estabelecimento de modas de estilo e cânones de referência da poesia e do ambiente intelectual do século XVII e seguintes, sendo, portanto, importantes fontes primárias da história da literatura e da cultura das letras, em Portugal e não só. Já no século XVIII, entre os anos de 1716 e 1762, publicaram-se aqueles que viriam a revelar-se o maior conjunto de cancioneiros do barroco português, a *Fénix Renascida* e *Postilhão de Apolo* que Isabel Allegro de Magalhães, citada por Patrícia Baubeta, no seu levantamento da produção antológica em Portugal durante o século XX, diz “[constituírem] as principais fontes da poesia portuguesa do período barroco” (BAUBETA, 2007:49).

No entanto, de forma a compreendermos a actualidade histórico-literária da antologia nuclear do nosso trabalho, *Século de Ouro*, teremos que concebê-la no

seguimento de uma linha representativa da sua condição de experimentação da arte de *compor* e *emoldurar* colecções de textos. Ora, esta formulação implica, desde logo, mudanças internas nas arquitecturas de leitura que moldam o próprio género e o justificam enquanto tal.

É no século XX que, enquanto género e dispositivo literário, a prática antológica se generaliza e reformula, fazendo com que as antologias deste século divirjam das dos anteriores tanto no que respeita a circulação dos textos, quanto ao que respeita a sua produção, influenciada pela particularidade de um público literário que, também por condições históricas próprias, se especializou. Ainda de acordo com o exposto por Patrícia Odber de Baubeta, as antologias do século XIX divergiam das do século XX, entre outras razões, pela extensão:

Concerning possible differences between nineteenth- and twentieth-century compilations, one differentiating feature may be length: modern anthologies, with a few exceptions, tend to be shorter and more accessible to readers. (2007: 50)

Na sua especificidade, a produção antológica do século XX evoluiu, em parte, a partir de um longo conjunto de trabalhos *críticos* levados a cabo ainda no século XIX. A sua influência ajudou a redefinir o género, tanto do ponto de vista do incremento da sua produção e popularização, como do do modelo intelectual que passou a convencionar. Amplamente influenciado pelo romantismo, as últimas três décadas deste século oferecem uma ideia bastante clara de um movimento colectivo para a revitalização de uma identidade nacional, expressamente votada à língua e ao estudo e recuperação de tradições literárias populares autóctones e estrangeiras. Assim, ainda que dificilmente se possa classificá-los de forma concisa e unitária enquanto *movimento*, alguns dos projectos antológicos começados no século XIX

transportam-se para o século XX na forma dos trabalhos de recolha e compilação de Nuno Catarino Cardoso, Carolina Michaëlis, Ana Castro Osório ou, entre outros, Teófilo Braga (BAUBETA, 2007:50).

Como nota Rómulo de Carvalho (1996: 606-608), a implementação de uma política nacional para a educação, impulsionada, em parte, pela reforma do ensino primário de Rodrigues Sampaio em 1878, por sua vez contemporânea das inovações pedagógicas de João de Deus, inaugura uma verdadeira revolução na forma como o público passa a poder aceder à leitura e, em particular, à literatura. A discussão pública (leia-se *política*) sobre qual seria o melhor método a aplicar, de modo a instaurar uma política nacional de educação, prolongou-se até o final da década de 1870 e, apesar dos esforços de privados e populares, como os da Associação das Escolas Móveis, fundada por Casimiro Freire e presente em todo o território imperial, da Universidade Popular ou da Sociedade de Instrução e Beneficência da *Voz do Operário*, Portugal carece até 1884 de uma base legislativa que suporte e promova o fim do analfabetismo (CARVALHO, 1996: 624-626). À data de 1878, de acordo com *Anuário Estatístico do Reino de Portugal*, numa população total de 4 550 699 habitantes, 82,4% caía na categoria de “analfabeto total”⁸. Já em 1900, um novo censo à população revela que os esforços para a concretização de uma política nacional que visasse o fim do analfabetismo resultaram numa “modesta” diminuição de apenas 3%. A situação precária da sociedade portuguesa manter-se-á virtualmente inalterada durante o período da I República. Urge reconhecer, pois, que tais desigualdades implicavam, naturalmente, que a circulação de textos literários fosse restrita a uma faixa muito pequena da população, circulando entre académicos e letrados *criticamente* conscientes e investidos.

⁸ Desta percentagem quase dois terços eram cidadãos do sexo feminino.

2. 2 – Compiladores e críticos

A título de exemplo, pensemos na antologia *Parnaso Portuguez Moderno* de Braga, doravante *Parnaso*. Publicada em 1877, é uma extensa compilação literária de autores portugueses, brasileiros e galegos. Dividida em quatro secções⁹, esta obra é um levantamento da poesia produzida nos três espaços acima referidos e anunciados numa profunda e extensa introdução em que o autor estabelece os princípios da sua antologia e a razão para a inclusão de autores não portugueses. Uma escolha feita em concordância com as teorias da etnologia dominantes na segunda metade do século XIX, convidando, portanto, a tais cruzamentos:

Portugal, Galiza e Brazil tão separados pelas vicissitudes politicas, conservam ainda inteira a sua unidade ethnica na tradição litteraria. (BRAGA, 1877: LIX)

No mesmo sentido apercebemo-nos, logo no início da introdução, de uma consciência aguda, por parte do autor, quanto às questões que o positivismo levantou e o lugar que, por consequência, a literatura (a poesia em particular) passou a ocupar, lugar esse que, antes de mais, é um de revolução. A introdução da antologia abre com um reconhecimento da singularidade do século XIX, no que toca ao desenvolvimento científico da época:

A par das grandes descobertas scientificas do nosso século, que pela via indutiva conduziram á demonstração integral dos phenomenos cosmicos pelo movimento etherodynamico; e bem assim da vasta synthese de todos estes factos verificáveis,

⁹ A saber: Introdução (também dividida em três partes), Lírica Portuguesa, Lírica Brasileira e Lírica Galega.

que pela via dedutiva levaram a estabelecer a Philosophia positiva, a par d'estas profundas transformações da consciencia moderna, a Poesia ainda tem um destino ligado ás necessidades sociaes. (...) E comtudo o espirito humano propõe-se sempre as mesmas questões, mas já hoje não se satisfaz com as soluções theologicas, nem com as hypotheses metaphysicas. (BRAGA, 1877:VI)

Também poeta, Braga, que compila em *Parnaso* poemas próprios, revela ao longo da sua obra uma percepção da poesia como reflexo histórico. Sendo a produção literária e antológica de Braga anterior à publicação do *Parnaso*, devemos ter em conta que o autor compilou, entre outros, uma *Historia da Poesia Popular Portuguesa* e a colecção *Antologia Portuguesa e Poetica Historica*, que antecede o *Parnaso* e onde compila obras até o início do Romantismo. Assim sendo, esta antologia surge na sequência de uma linha de trabalho em que o autor concebe uma ideia do estudo da literatura como sinónimo do estudo da sua história:

Na *Antologia portuguesa*, onde reunimos tudo quanto conheciamos de mais bello e característico da nossa poesia desde o século XII até ao presente, apenas pudemos esboçar os alvares do romantismo com um pequeno excerpto de Garrett; no *Parnaso moderno* desenvolvemos este período com uma escolha do que tem produzido de melhor a geração de rapazes que em grande parte constitue hoje a literatura portuguesa contemporanea. (BRAGA,1877: V)

No seu ensaio acerca de *Historia da Poesia Popular Portuguesa*, Oliveira Martins apercebe-se na obra de Braga da recorrência de “uma crítica largamente filosófica”, tendência que encontramos também em *Parnaso* e que o crítico considera valorizar a obra (MARTINS, 1955: 118). O que revela o trabalho de Teófilo é uma

ideia de crítica enquanto *ciência literária* que, como diz Vitor Manuel de Aguiar e Silva, “ganhou grande amplitude no âmbito do Positivismo (...) [a] objectividade científica advogada pelos positivistas conduz a busca das causas e determinações que explicam as obras literárias” (2008:19).

Alinhados com a leitura de Baubeta (2007:98), podemos dizer que a ampla produção antológica no período de transição do século XIX para o XX, ainda que de diferentes origens e com diferentes interesses, sugere uma preocupação generalizada com um sentimento de *raison d'état* que impelia o compilador, através da sua intervenção autoral, a promover um gesto de dever público, um gesto *republicano* que passava pela educação da sociedade. Tanto *Parnaso*, quanto os *corpora* de obras antológicas de autores como Nuno Catarino Cardoso¹⁰, sugerem uma concepção do exercício antológico enquanto exercício *estruturalmente* crítico¹¹, cujo recurso à

¹⁰ A obra antológica de Nuno Catarino Cardoso consiste na macro-antologia que entre 1917 e 1927 produziu. A colecção *Antologia Portuguesa*, composta por nove volumes editados. De acordo com Baubeta (2007:66) o último volume foi anunciado não havendo, no entanto, registos da sua efectiva publicação. A colecção, que no seu conjunto procurava dar uma imagem poética da literatura portuguesa e brasileira, recorria a compilações tematizadas e numeradas, sempre em autoreferência.

¹¹ Como Braga, Cardoso percebe que apenas com uma leitura cuidada da produção literária sua contemporânea poderá ele compor antologias sérias ou, pelo menos, seriamente investidas no progresso do pensamento literário em Portugal. No entanto, Baubeta lê na escrita assumidamente “*desapaixonada e sem hipérboles*” das notas bio-bibliográficas que acompanham *Poetisas Portuguesas*, a primeira antologia em Portugal completamente dedicada à poesia de mulheres e parte integrante da colecção *Antologia Portuguesa*, uma vontade de participar *acriticamente* na recepção do texto pelo leitor: “*Although some scholars believe that compiling an Anthology is effectively an act of literary criticism, Cardoso makes no such claims for his own work.*”. Ainda que logo a seguir diga “[Cardoso] *accepts that some of the poems have more merit than others, but leaves the final judgement to the reader*” (2007: 67), é minha percepção que Baubeta não parece considerar que o autor também interpreta como exercício de crítica, a leitura *selectiva* de “*cerca de mil e cem obras poéticas*”, ou o “*escrúpulo [...] em sempre mencionar o nome do livro,[...] donde extractei qualquer produção poetica ou as fontes donde [as] obtive[...] á custa de muita paciência e trabalho*”, assim como a atenção que

crítica vai além de uma relação recreativa com a literatura, abordando-a a partir de ângulos interdisciplinares requisitados pela leitura comparada.

Neste sentido, a introdução de *Parnaso* encontra-se dividida em três partes, cada uma correspondente a cada um dos espaços geo-literários compilados. Enquanto Braga desenha, na introdução ao lirismo português, um esboço histórico da literatura portuguesa que culminará numa extensa crítica do e ao ambiente literário do país no seu século, particularmente enfática quanto ao empobrecimento da produção literária depois de Garrett, de Castilho e do rompimento da Escola de Coimbra (1877: XII), a compilação dos excertos das literaturas brasileira e galega, por sua vez, corresponde a um movimento de aspiração reformista da ideia de etnia e de etno-linguística que, de um ponto de vista científico, tinha em conta as mais modernas teorias literárias e etnográficas do século. Ainda que já coligidos em obras anteriores, Braga não inclui textos populares portugueses, mas sim exemplos oriundos dos espaços galego e brasileiro na sua antologia *moderna*. Utiliza-os também na construção dos argumentos críticos que necessitará para fortificar a base teórica de que parte e que apresenta nas extensas introduções. Recuperará excertos de texto para os incorporar no tecido da ideia exposta no texto crítico. Uma opção editorial/ autoral que, à escala do *texto crítico*, também é de cariz antológico, de maneira semelhante ao que atrás vimos com T. Carmi, e que sustenta a arquitectura interna da antologia na paisagem [língua – nação].

revela ao responder a um anúncio do jornal *Portugal* de 19 de março de 1920 sobre a publicação de uma antologia pela editora Bertrand “*Em Portugal ha ainda criticos literarios que parece não andarem a par dos livros publicados no seu paiz. Se assim não fosse, o auctor da noticia a que me reporto, saberia naturalmente [que] em 1917 e 1918, publiquei, sob o titulo genérico de Antologia Portuguesa, dois volumes (...)*”, algo que o autor evidencia na introdução a *Cancioneiro da Saudade e da Morte* (1920: X-XI).

2.3 – Lugares de memória

Com efeito, as introduções ao lirismo brasileiro e galego destacam-se, principalmente, pelo empenho em, através da análise histórica dos contextos, passar uma mensagem de remota unidade étnico-linguística, defendendo, à maneira herderiana, ou seja, a partir do pensamento de Johan Gottfried Herder (1744-1803)¹², a integridade intelectual das suas escolhas e, concomitantemente, desta obra.

O texto popular funciona como embaixador de um lugar de origem da língua e, por consequência, do devir da sua *modernidade*. A incorporação de exemplos destes textos numa antologia de poesia portuguesa *moderna* reflecte o que então, à lente da condição presente do compilador – a contemporaneidade conjuntural em que Braga produziu *Parnaso* – era efectivamente moderno. Lembremo-nos que a publicação de *Parnaso* se encaixa num quadro histórico profundamente influenciado pelo romantismo tardio, conjuntura em que sabemos terem sido produzidos, pelas mãos de Lönnrot e Garret, o *Kalevala* e o *Romanceiro*, respectivamente, um poema épico composto de cantos populares recolhidos e dispostos num objecto de cariz antológico e uma das primeiras colecções de literatura popular portuguesa. Ambos exemplos da redescoberta romântica daquilo que se passou a tratar por *literatura popular* e cujo desenvolvimento se deu também através das colecções antológicas em que circulavam. Um exemplo que claramente reflecte este argumento, no caso da antologia de Braga, é o da inclusão da poesia de Rosalía de Castro (1837-1885),

¹² Que, de acordo com Alan Patten (2010:657), deu uma contribuição fulcral para que, durante o romantismo, se formasse uma ciência crítica literária de cunho alemão. A sua tese baseava-se numa forma de determinismo cultural que concebia a língua como eixo definidor da nação, sendo esta a escala ideal a que se deve avaliar um povo.

figura central do *Rexurdimento* galego, cujos textos incluídos reflectem não só o cariz do seu trabalho poético, mas também o seu trabalho enquanto estudiosa e *transcritora* da poesia popular. Compõem a secção “Cantos Populares Gallegos” (BRAGA, 1877:268) excertos da sua antologia *Cantares Gallegos*, de 1863, entre outras transcrições suas contemporâneas. A condição moderna destes poemas é, pois, reflexo da condição contemporânea do conceito de literatura, mudado pelas alterações nas dinâmicas epistémicas interdisciplinares que marcaram o século XIX e largamente influenciaram o século XX.

Comparativamente, a *Antologia da Novíssima Poesia Portuguesa* de Maria Alberta Menéres e E.M. de Melo e Castro, publicada pela primeira vez em 1959 e revisitada mais duas vezes ao longo de 15 anos, sempre com a chancela da Livraria Moraes Editores no contexto da colecção *Círculo de Poesia*¹³, revela compiladores igualmente conscientes da condição *histórica* do seu presente. A introdução ao seu volume deixa transparecer uma consciência de leitura que engloba as tendências que se revelam no panorama literário nacional, do qual também fazem parte enquanto autores. E ao assumirem que os nomes que compilam se referem a “*uma enorme plêiade de Poetas novos tentando encontrar para a Poesia em Portugal, uma evolução adequada (...) e acabando no conjunto por criar uma atmosfera de interacção e mútua crítica*” (MENÉRES e CASTRO, 1971: XLIV), os autores concebem a ideia de uma poesia portuguesa que, por contingência, se adjectiva de *novíssima*:

¹³ Colecção que a equipa editorial de *Século de Ouro* parece homenagear ao escolher colocar na capa o mesmo desenho de um sol que identificava a colecção da Livraria Moraes e que, a par com o nome, a unia.

[A] concepção desta Antologia [nasceu], não como uma obra definitiva (que nunca o quis ser) mas sim como um trabalho em processo, cujas três edições correspondem a três cortes verticais num material orgânico vivo, Poesia Portuguesa Novíssima (isto é, em vias de criação e crescimento). (1971: XIV)

O título concebe uma colecção cujo elemento unitário, a moldura, é o resultado de uma percepção histórica de um presente também pessoal, contíguo e criticamente justificado pelas condições da produção de literatura que desde 1945 se experimentam em Portugal. Há, também neste sentido, entre *Novíssima Poesia* e *Parnaso Portuquez*, e apesar da heterogeneidade das antologias que se produziram durante o significativo interstício temporal que as separa, abordagens que tomam uma curiosa semelhança e que as marcam conjuntamente: ambas as antologias são revisitações, mais ou menos *finisseculares* da criação poética dos seus séculos respectivos, pelas mãos de agentes de leitura com *funções autorais*. Ambas resultam, pois, da *convocação*, *congregação* e *reprodução* de poemas cujas origens se encontram num bloco de tempo imediatamente precedente à contemporaneidade da antologia, por um lado, e, por outro, que é apenas compreensível a partir de uma segmentação cronológica *antropologizada* de presente e tornada conceito: [moderno]. Como diz Gusmão:

(...) a literatura tende a ser não apenas **história**, mas um operador ou a ocasião de uma *historicização paradoxal* do humano e, por aí, uma construção antropológica que une rememoração, esquecimento, disponibilidade e transformação. (2001: 218) – negrito no original.

De facto, como nos dizem os autores de *Novíssima Poesia Portuguesa*: “uma Antologia panorâmica só se pode fazer de forças vivas e culturalmente actuates, e por isso só pode ter em conta Poetas que entrem realmente na polémica da existência e da acção cultural” (1971: XXXV), algo que já Braga compreendera, no contexto do fim do século XIX:

Separada da tradição, pelo esquecimento e obliteração systematica do passado, a poesia portugueza vale muito por estes gritos revolucionarios que a tornam uma verdade na vida nacional. Ainda hoje o lyrismo da mocidade acorda mais o senso commum, produz mais movimento na opinião, do que todos os cursos scientificos com juramento prévio da conceição, e da inviolabilidade do real. (BRAGA, 1877: XI-XII)

Em ambos os casos, o lugar do crítico é o de, partindo da sua condição *presente* de leitor, formular o lugar tópico da antologia, materializando invocações, e, partindo do caos, compor paisagens. Isto porque ambas as antologias partilham de um sentido de presente cujas fronteiras se encontram no passado, ao qual recorrem para significar a moldura: “[o] presente não é apenas passagem, mas é de várias formas experienciado como *“interrupção do devir”* (GUSMÃO, 2001: 185) – itálico meu. Aqui, a base da convocação e encenação da antologia é também o plano da manifestação do tempo, obtida, neste caso, à luz da contemporaneidade daquilo que é, dentro da moldura conceptual dos antologistas, a *novíssima* poesia portuguesa. Da mesma maneira, Braga convoca o texto popular a participar da composição da sua paisagem de *poesia moderna portuguesa* para certificar aquelas que são as fundações do todo antológico representado no título, mas também para suportar a actualidade do exercício de recolha e estudo da literatura popular.

O enquadramento do texto popular na antologia de Braga aproxima-se do enquadramento do conceito de *mirabile* nas colecções de curiosidades. No exemplo da tela de Francken, como vimos antes, a presença de elementos de origem natural consagra-os embaixadores das possibilidades do conceito [ex.:mar] que, em articulação com as restantes peças da colecção, reportam a uma encenação de escalas de mundo. No mesmo sentido, vimos como, na estrutura da colecção, a disposição da chávena e da concha de búzio, lado a lado, convoca o *admirador* a compará-las pelos seus terceiros termos: os códigos partilhados entre objectos de esferas absolutamente diferentes, como a textura, o brilho e a cor, são propositadamente postos em realce pelo pintor, reorientando a leitura. Francken não está apenas a compor (ou reproduzir) imagem, está, principalmente, a formalizar, à escala dos objectos, o arco narrativo da colecção: uma forma de *theatrum mundi* (JEFFERSON e ROBINSON, 1995: 44), auto-referente, que reflecte a forma do presente de uma ideia de mundo, repondo a ordem semiótica e territorializando o caos dentro das contingências próprias do seu presente, neste caso, o século XVII neerlandês. [búzio 1] e [chávena1] representam a própria colecção ao comporem visualmente o espaço conceptual [*naturalia-mirabile*], por sua vez também ele a expressão de uma redução da unidade conceptual de [mundo], um *lugar de memória*. O texto popular é, do mesmo modo, o embaixador do discurso popular, onde, para Braga, radica a ancestralidade nacional contida na expressão poética dos povos representados, o seu *lugar de memória* comum. O poema transcrito é o plano expressivo de elementos de origem que, em prol da narrativa, se supõem contido nos códigos da *língua portuguesa falada* e manifestos na sua literatura. *Lugares de memória* que, como no-los introduz Pierre Nora (1989:12): “(...) are fundamentally remains, the ultimate embodiments of a memorial

consciousness that has barely survived in a historical age that calls out for memory because it has abandoned it".

PARTE III

Século(s) de Ouro: exercício comparativo

III

3.1 – O estado da arte no século XX português: uma apreciação

O regime que se instala em Portugal no período subsequente ao golpe de Maio de 1926 lida com as antologias de modo estratégico, transformando-as em ferramentas ideológicas. A questão do investimento na educação mostrava-se complicada para o regime de poder: se por um lado, descurando o problema, se manteria uma população pouco crítica e, portanto pouco politicamente activa, por outro, perder-se-ia vantagem sem o recurso à possibilidade propagandística que oferecia o ensino oficial generalizado. Rómulo de Carvalho apresenta um clarificador exemplo do tipo de discurso que nas elites circulava acerca da (falta de) urgência em lidar com a alfabetização:

Em 1927 a escritora Virgínia de Castro e Almeida, considerando que existiam então em Portugal 75% analfabetos, dizia o jornal *O Século*, que “A parte mais linda, mais forte e mais saudável da alma portuguesa reside nesses 75 por cento de analfabetos”. Em alusão aos rurais que aprenderam as primeiras letras, pergunta a escritora, e responde: “Que vantagens foram buscar à escola? Nenhumas, Nada ganharam. Perderam tudo. Felizes os que esquecem as letras e voltam à enxada”. (1996: 726-727)

Optando pela segunda opção, o Estado Novo aplica a figura do censor, em todo o caso, uma figura crítica enovelada, o que implicava que ao Estado, e aos seus órgãos oficiais, competia a formulação de currículos compatíveis com os ideais da ditadura. A leitura, enquanto gesto político, ameaçava a dinâmica social que sustentava o regime, pelo que necessitava ser controlada. Neste sentido, o potencial

discursivo das antologias foi aproveitado para consolidar a sua narrativa política, desde a instrução primária à educação para adultos, passando pelos liceus, cujas estruturas e currículos sofreram, durante este período, profundas reformas. Outro exemplo, mais próximos do nosso campo de objectos, é o do caso da *Colecção Educativa*, uma “macro-antologia” editada entre os anos 50 e os anos 70.

A arquitectura conceptual por detrás da *Colecção Educativa*, ainda que semelhante em estrutura e *topoi* à colecção de Nuno Catarino Cardoso, diverge desta na medida em que não é composta exclusivamente por antologias, nem depende de uma estrutura organizativa centralizada no compilador. Os livros que compunham a colecção eram da responsabilidade de diferentes autores, cada um responsável por um volume individual, ainda que dentro da doutrina e de acordo com os ideais de Estado aprovados pelos censores. De facto, a figura do coordenador aparece, neste exercício-antológico, a meio de um espectro que tem, a um extremo a figura do editor, o Estado e os seus órgãos de censura no caso em avaliação, e a outro, a figura do autor. Este, à escala do livro e recorrendo ao uso da antologia, encontra espaço para fazer transpor, a partir do interior de uma estrutura do regime, laivos da produção literária contemporânea, de outro modo, dificilmente acessível a parte do público de *Colecção Educativa*, no contexto da qual, se publica, a título de exemplo, a pequena antologia de Ana Hatherly, *Caminhos da Moderna Poesia Portuguesa*, que, em 1960, compila e propaga 23 vozes da moderna poesia portuguesa, entre elas, antologistas e poetas censurados, como Natália Correia, Sophia de Melo Breyner e Jorge de Sena, seleccionadas a partir de publicações surgidas na década anterior. Apesar das linhas orientadoras do regime, a colecção servia de veículo para a divulgação de discursos compilados que reconheciam, por vezes a partir do interior do aparelho de estado, não apenas as singularidades da situação política, mas a experimentação poética da

geração de neorrealistas e seus chegados, também eles ocupados com macro-compilações, como as colecções *Novo Cancioneiro* (1941-1944) e *Cancioneiro Geral* (1950-1958), que, emulando o cancioneiro de Garcia de Resende, “reflecte a preocupação de continuar o espírito da colecção através da qual se afirmara o neo-realismo poético” (MARTINHO, [1996] 2013: 337). Os processos de definição (*das*) técnica(s) do género antológico evoluíram, pois, em simbiose com os processos de redefinição do conceito de *crítica*, afastando-a da sua função puramente judicativa¹⁴, característica que a definirá enquanto género literário em uso ao longo do século XX. A antologia, inseparável da crítica (MENÉRES e CASTRO, 1971: XVII), passa a ser uma ferramenta que possibilita o leitor-crítico, ensaísta, compilador, agente de carácter autoral, a “*re-ordenar o caos com que [a] multiplicidade se apresenta ao consumidor de literatura*”, pois “[...] diferentes terão de ser o entendimento do horizonte científico para o qual a crítica tende, ou as metodologias que assume, ou ainda as interrogações e as exigências que a si própria coloca.” (MARTINS, 1983: 15).

3.2 – Planos, territórios e paisagens

Falemos, pois, de *Século de Ouro. Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*. Esta é uma antologia particular, na medida em que é uma antologia assumidamente *crítica* da poesia produzida em Portugal durante o século XX. *Século*

¹⁴ Sobre a ideia oitocentista de crítica, Manuel Frias Martins (1983:14) diz o seguinte: “Se exercer a crítica literária é um acto público por excelência – sobretudo se ela surge em órgãos de informação vocacionados para um largo espectro de leitores -, longe vai o tempo, no entanto, em que pouco mais era exigido ao crítico para além da formulação de juízos de valor sobre a obra sem outra justificação que não fosse o seu próprio estatuto de figura pública”, algo que, de certa maneira, ecoa as palavras de Nuno Catarino Cardoso. *Vide*: nota 11.

de Ouro propõe um conjunto de discursos sobre este século a partir da sua poesia, num exercício que é o primeiro feito “já fora dos limites temporais do século” (SILVESTRE e SERRA, 2002: 19). Um exercício em que o século XX é o fio simbólico que une, não um monumento histórico, mas sim um sistema de experiências literárias. Ainda assim, a associação monumento – objecto antológico parece ser evidente para os compiladores:

Existe contudo um ponto no qual todas as antologias [...] coincidem, ou não seriam antologias: todas elas consistem num acervo de evidências resgatadas ao passado [...] Por outras palavras, todas elas consistem num acervo de monumentos (2002: 40)

Todas as antologias deverão, pois, reportar a uma colecção de elementos recolhidos ao passado, elementos que, quando compilados, através de processos manifestamente excludentes, codificam constelações peculiares cujo resultado é a apresentação de possíveis experimentações, *in tempo*, de lugares narrativos de passado também preservados, ou alterados, pela memória. O que há de particular em *Século de Ouro* é a possibilidade que esta apresenta de “[provocar] uma como que compactação das várias contemporaneidades do século XX, aqui disponibilizadas a um só tempo e ao alcance da mão.” (SILVESTRE e SERRA, 2002:64)

É na extensa introdução intitulada “Desaprender (com) a História” que se propõe que, enquanto leitores, passemos a lidar com uma ideia de [século XX- século de ouro] estabelecendo, os autores, a premissa de que o século XX é o *século de ouro* da poesia portuguesa. Esta virá moldar a ideia radial da antologia cuja estrutura rizomática impelirá o leitor atento a tentar justificá-la. A leitura, também representada pela escrita do crítico *vivente*, ele mesmo agente histórico, *realiza-se* no rizoma de

discursos que é a antologia. Implicada estará a necessidade de uma leitura que considere a complexa teia de possibilidades hermenêuticas que a antologia oferece a partir de um presente que “não é apenas passagem, mas é de várias formas experienciado como “interrupção do devir”” (GUSMÃO, 2001:185). No entanto, esta compilação pondera igualmente o lugar da escrita enquanto momento *histórico* do discurso: poetas e críticos escreveram dentro e, talvez sobretudo, a partir de um *plano de presente* que lhes foi contingente. Os textos dos primeiros, reunidos na antologia, são *convocados* pelos críticos a partir de um presente que reside fora do século XX, um século já de *memória*, o que *não* equivale a que esta seja uma *História da Poesia Portuguesa do Século XX* (SILVESTRE e SERRA, 2002: 45), pois, como explica Nora:

Memory and history, far from being synonymous, appear now to be in fundamental opposition. Memory is life, borne by living societies founded in its name. It remains in permanent evolution, open to the dialectic of remembering and forgetting, unconscious of its successive deformations, vulnerable to manipulation and appropriation, susceptible to being long dormant and periodically revived. History, on the other hand, is the reconstruction, always problematic and incomplete, of what is no longer (1989:8)

É esta qualidade que define a antologia: um *lugar de memórias convocadas*, como os *mirabile* para representar, não apenas o seu conceito nuclear, mas também, a dimensão literária do mundo da poesia portuguesa do século XX em todos os planos do seu fenómeno: o da *leitura* e o da *escrita*, o do *texto* e o das suas *contingências* (GUSMÃO, 2001: 209). A aproximação conceptual que se dá entre as figuras autorais do crítico e do editor-compilador resulta na manifestação de territórios específicos de

relação hermenêutica. Compõem-na 73 ensaios, de 73 ensaístas, convidados pelos organizadores, Osvaldo Manuel Silvestre e Pedro Serra, e 73 poemas de 47 poetas diferentes, escolhidos individualmente por cada crítico. Este é, assim, um conjunto dinâmico de diferentes textos e condições literárias, concebido em torno de constelações de diálogos que, de forma rizomática, formam a *estrutura tópica* do livro condensada pelo título.

A seu turno, a relação hermenêutica que esta antologia alimenta, entre a crítica e a poesia, reflecte, na forma final de livro, sobre uma tendência de aproximação epistémica típica do século XX, em que o trabalho do compilador e o trabalho do crítico convergiram. Como nota Manuel Gusmão acerca da renovação estrutural da esfera conceptual de [autor] apresentada por Michel Foucault na sua obra de 1969, *O que é um autor?*, há que considerar a existência de fenómenos de produção e circulação de literatura que resultam de processos vários e estranhos a relações hermenêuticas directas entre autor e obra. Deste modo, Foucault postula a ideia de *função de autor* em resposta à indefinição persistente de um conceito de autor que não considera os vários tipos de relações existentes entre agentes de qualidade autoral e textos, também de condição histórica:

O ensaio de Foucault permite compreender que a noção de autor é histórica, necessária como forma de organização dos discursos, e contingente – são variáveis as condições e as formas de construção social e simbólica dos autores, variam as auto-representações autorais (GUSMÃO, 1995: 446-447).

A estrutura de *Século de Ouro* permite, pois, que o leitor se ocupe de moldar relações epistémicas baseadas na *una-multiplicidade* da paisagem conceptual. Planos abertos de leitura que se acrescentam à cartografia da paisagem-*topos* [século XX –

século de Ouro] sugerida pela introdução, como o será [[século XX – século de ouro] – ex: Ângelo de Lima]. Na relação em evidência, a presença de um poema de 1900, da autoria de Ângelo de Lima, questiona a própria formulação de uma ideia de início e princípio do século através da relação com o poema de Manuel Gusmão, com o qual, à luz da paisagem territorializada do conceito [Ângelo de Lima1 – Manuel Gusmão1], partilha da condição de agente autoral limítrofe ao século XX, ainda que dele inseparáveis. Os limites cronológicos do século XX, na antologia, não se podem constituir como barreiras conceptuais impenetráveis, principalmente quando se pensam os textos como matérias da vivência histórica de presente: o texto é registo do *ritmo* da transição de um presente contingente para outro, o que Grosz (2008:19) considera ser “*what connects the most elementar and primitive bodily structures of even the most simple organisms to the implacable movements of the universe itself*”. Resultado, portanto, de agências autorais que experienciam o tempo a partir de um lugar presente e, por isso, de contingência. O lugar do encontro, no momento (também histórico) do leitor da antologia, é o território onde se edificam as paisagens de *afectos e percepções*, endémicos da relação entre o leitor e os textos. Em *Século de Ouro* estas paisagens, lugares textuais de cruzamento do *literário*, sustentam-se sobre a condição *histórica* da leitura crítica individual do conjunto de agentes que, não só pertenceram ao acontecer do próprio século e, por isso, hoje o olham ainda temporalmente deslocados, mas se consideram também *operadores*, precisamente pela sua qualidade de leitores-*críticos*, da *historicidade* da literatura, dos fenómenos literários e, portanto, do próprio poema. Acompanhem-nos da comparação que Deleuze faz:

[A] *arte de Kafka será a mais profunda meditação sobre o território e a casa* [, como] *Gregório* [sic] *que junta o seu piar ao violino da sua irmã numa relação complexa quarto-casa-território*. ([1991] 1992:163).

Assim como Gregor procura estabelecer uma relação afectiva com a sua irmã, para isso moldando o meio às condições do presente *lido* enquanto seu a partir de um corpo passível de inscrição, também a antologia proporciona a edificação de lugares de leitura, paisagens conceptuais compostas pela impressão do momento *afectivo* do presente. O leitor ancora a interpretação aos limites do potencial hermenêutico do texto convocando o seu constante reaparecimento, formalizado pelo crítico que é aqui também autor.

3.3- Leitura nómada

No exemplo da paisagem composta pelo poema de António José Ferreira, “Quase 3 Discursos Quase Veementes”, e pelo ensaio de Ruy Duarte de Carvalho que o acompanha, o lugar do ensaísta é ele mesmo múltiplo: porque se lembra do poema, lê a partir do poema e, tendo-o já lido, sobre ele escreve. Como o próprio autor diz, a escolha deste poema, “o texto com que [se viu] confrontado ao longo de toda a vida”, é “[q]uestão [...] de (1) detalhe biográfico no percurso de um sujeito já quando não era nem de todo poeta (não havia ainda poemas que o afiançassem) e nem [...] regente-agrícola [...] (2) rasgo autobiográfico se, instado aqui a dizer-me dizendo de um poema, decido dizê-lo agora, (3) exercício de autoficção se, como convém, entro no jogo, assumo o lugar e decido acreditar no que me dizem” (SILVESTRE e SERRA, 2002: 543). Ou seja, a relação entre o sujeito ensaístico e o texto poético é uma relação que revela contingências próprias de momentos de vida em que o sujeito se

cruzou com o texto: momentos passados, os tempos do “sujeito que não era nem de todo poeta”, do ponto 1; o momento do presente em que o poeta é “instado aqui a dizer-[se] dizendo de um poema”, no que apelida de “*rasgo* autobiográfico” logo no início do ponto 2, e momentos de potência, momentos em devir, de uma identidade própria que *entra no jogo e assume o lugar* ficcionado, mas mais ainda *ficcionalizante* do plano do poema. Pelo ensaio, Ruy Duarte de Carvalho revela-nos como o poema lhe apareceu e reapareceu ao longo da vida, desde quando convoca o seu fragmento para representar a memória do nascer do sol na costa de Moçambique, passando pelo premonitório terceiro parágrafo do poema, em que o ensaísta relembra um ataque da aviação sul africana na província do Cunene, em Angola. O poema é, na construção do sujeito que no contexto da antologia se vem apresentar “completo” (2002:549), uma fonte de recursos de mundo, das suas potencialidade e sensações. Ainda que a leitura não resida sedentariamente no poema, esta *apresenta-o* (2002:544) como mapa das possibilidades em devir. Não obstante, foi este o poema em que, como afirma o poeta-crítico, “*voltei a pensar quando (...) me vi solicitado para dizer, enquanto poeta, de algum poema português que eu elegesse*” (2002:542).

Perante a antologia, o poema de António José Forte é um território pronto a ser polinizado pela leitura, e a partir de onde Ruy Duarte de Carvalho tece o seu texto: é o poema que *chega tarde* (2002:543), ainda que antes já por lá tenha passado: sempre *quase um discurso* que se forma ensaio. A quarenta e um anos de distância, o sujeito lê *agora* aquilo que poderia ter sido a previsão do fracasso das primeiras eleições do pós-guerra civil em Angola a que se seguiu o retomar da guerra (2002:547). Claro que em 1992 já António José Forte tinha falecido¹⁵ e que esta é uma premonição *lida* agora e expressa no texto ensaístico. O poema poderia ter sido

¹⁵ Faleceu em 1988.

outro, “*um qualquer poema pessoal, imprevisto e inaugural*” (2002:543), mas, da mesma forma “*premonitória*” com que se tornou a memória da própria vida do *sujeito* Ruy Duarte de Carvalho, vivente já no século XXI, crítico, antropólogo e, sobretudo, poeta, é no poema de António José Forte que vê se concretizar a possibilidade da proposta [século XX-século de ouro]. Plano de expressão das sensações implicados na leitura presente do texto que, tomando o leitor “[com] *perplexidade, congénita ao que parece, terá vindo afinal fundar o poeta que agora é instado a dizer de algum, qualquer, poema eleito (...)*” (2002:543).

Partilhando com o poema de uma rede narrativa de sensações, o ensaísta completa-se em *dé-lire*¹⁶: o *delírio* de um leitor que se apresenta como poeta na introdução a um ensaio sobre um “*poema alheio*” que escolheu, propositadamente, para produzir discurso a partir da paisagem [século XX – século de ouro]. Apercebemo-nos que não haverá categoria que possa definir satisfatoriamente o corpo do texto que, não sendo poema, não é ensaio também, mas sim, a encenação da paisagem na variação concreta do contínuo [António José Forte 1-Ruy Duarte de Carvalho 1]. O lugar do texto poético, incorporado *lugar de memória*, é assomado pelo arco narrativo que irrompe da leitura e convocado a encenar literariamente o século. O encontro com o presente histórico de um texto ensaístico, após o trânsito da

¹⁶ Recorremo-nos do conceito de *dé-lire* como utilizado por Petra Sabisch (2011:201) quando o coloca ao serviço da leitura coreográfica: “In French, the term *délire* denotes the English term “delirium”. Etymologically, it derives from the Latin word *lira*, which means furrow, so that a delirium designates “to go off the furrow”, i.e. a ploughing metaphor for to go off course, to be deluded, to hallucinate. The neologism *dé-lire* plays with the fact that the French *lire* also signifies “to read”. The concept of *dé-lire* combines both significations: It first implies a reading that drifts away and deconstructs the reading process, a lucid or even visionary reading (a meaning which is also conveyed in the English idiom “to be delirious”). Secondly, it will here be elaborated as the performative power of the delirium to constitute its own reality”.

leitura, que acontece sempre num tempo específico, implica a necessidade de se reconhecerem múltiplos presentes que em simultâneo carregam o texto de carga simbólica. Carga que, no decorrer da sua convergência no objecto, desestabiliza a fluidez do tecido do tempo histórico: um texto poético de 1959, lido pela primeira vez, pelo que nos é dito, em 1969, não só existe como *memória*, justificando em parte a escrita de um ensaio entre 2000 e 2001, como, para pasmo do *sujeito*, se converteu em *discurso*:

A fronteira não passa entre a história e a memória, mas entre os sistemas pontuais “história-memória”. (DELEUZE e GUATTARI, [1972] 2007: 376)

Eugénio de Andrade, na introdução à sua *Antologia Pessoal da Poesia Portuguesa*, de 1999, expõe o seguinte: “Esta é a poesia portuguesa que, após mais de sessenta anos de lê-la, a memória me traz à tona” (1999: 9). Assim inicia o poeta a sua antologia, cujos únicos sinais de cunho crítico são, para além da muito pequena introdução, as poucas notas que acompanham alguns dos poemas. Nelas, o poeta apresenta algumas notas factuais sobre a fixação ou o contexto do texto escolhido, entrelaçando-as com sugestivas impressões das suas próprias afinidades. A título de exemplo, veja-se como inicia a nota 2 relativa ao romance tradicional *Bela Infanta*:

Disse um dia que a poesia, em mim, começara na boca de minha mãe. Era coisa materna, ao princípio, a poesia. A mãe sentava-me nos joelhos – teria eu quatro, cinco anos? – e cantava (1999:536-537)

A memória, que vem de um tempo incerto, “- *teria eu quatro, cinco anos?*“-“, um tempo em que, mesmo não tendo percebido então as palavras todas, o agora-poeta se revê, invocando a memória de um texto pelo qual passou, antes da leitura, “na boca da mãe”, e depois da leitura, pelos textos de Garrett (1999:536-537). É, pois, “uma

escolha pessoalíssima” a da antologia de Eugénio de Andrade e, neste sentido, também os contínuos [poema – ensaio] podem ser entendidos como *potenciais antologias pessoais*: jogos de linguagem entre sistemas textuais diferentes cuja base interpretativa parte da experiência marcada de memória. Os contínuos de *Século de Ouro*, como as antologias *pessoalíssimas*, proporcionam rede dialógicas possíveis, trilhos em potência da travessia nómada da leitura:

[A] rede tem os seus pontos culminantes, justamente onde a sensação se torna ela própria sensação de conceito ou de função, e o conceito, conceito de função ou de sensação, e a função, função de sensação ou de conceito. (DELEUZE, [1991] 1992: 175)

3.4 - Contínuos de texto e variações

Podemos pois compreender que *Século de Ouro* utiliza a crítica para também *transcrever*, ir *além da escrita*, além do texto poético fixado, para convocar a experiência poética do [século XX] expressando-a através da escrita dos vários ensaístas. [Texto], enquanto fragmento de discurso, nas suas formas [poema] e [ensaio], é o próprio *lugar de memória* desta antologia. Os compiladores, todos críticos-ensaístas, recorrem assumidamente à *experiência-em-memória* de um século em que também viveram, e que recordam, entrelaçando ideias ao longo das fibras dos poemas, num presente cuja conjuntura se reflectirá expressão de ideia em texto.

Se *Século de Ouro*, enquanto título, propicia a tenda conceptual da antologia, tornando-se a sua primeira paisagem, então os conjuntos sustentam-na, produzindo narrativas próprias: tornam-se partes individualizáveis de um múltiplo, campos de

leituras comparadas. Ao contrário da antologia de Teófilo Braga, *Século de Ouro* destitui a figura do compilador, deslocando-a do eixo central da estrutura dialógica da obra para a sua periferia. Em *Parnaso*, ainda que seja vasta a oferta poética, há apenas uma voz crítica que formula o todo antológico a partir de um ponto de vista pessoal, ainda que público, da História da Literatura. Por seu turno, a orgânica da antologia de Silvestre e Serra compromete o leitor com o alargamento da esfera conceptual dos limites dos textos, pondo textos poéticos e textos críticos em relação directa, numa forma de interdependência articulada sem outras agências intermediárias que não as convocadas pela moldura do todo: [século XX- século de ouro]. Na verdade, a arquitectura desta antologia é uma estrutura de territórios composta por 73 conjuntos de textos, cada um deles um campo interpretativo possível. Para além de se compilarem textos poéticos, previamente lidos e seleccionados, compilam-se também textos críticos, criados para comunicarem directamente com o poema que acompanham. *Século de Ouro*, ao conceber uma identidade autoral múltipla – os setenta e três críticos, dois deles também organizadores –, revela-se um objecto literário de arquitectura pluridimensional, rizomático em forma, que, como nos dizem os organizadores, é (também) uma “antologia de ensaios sobre poesia” (SILVESTRE e SERRA, 2002: 23) – sublinhado meu.

Enquanto dispositivo, a antologia oferece uma estrutura através da qual circula a agência da leitura. O antologista projecta um território de leitura que, pela sua *pluripotencialidade*, possibilita o estabelecer de relações hermenêuticas entre corpos de texto diferentes. A esta luz, *Século de Ouro* é um sistema literário em através do qual conjuntos de textos diferentes simbolizam instâncias do século em que o impacto afectivo do viver histórico se tornou discurso. Podemos pensá-lo à imagem de um sólido piramidal de quatro planos, em que a base representa a dimensão histórica do

presente, e as faces o aspecto do processo de produção da antologia. O vértice, por sua vez, simboliza o lugar de destino da colecção, o conceito [século XX – século de ouro]. Com este modelo em mente, podemos conceber *Século de Ouro* da seguinte maneira: [face]: 1) o poema; 2) a agência da crítica; 3) o leitor. A base é um plano de tempo, horizontal no nosso sólido, cujos limites existem a escalas diferentes e sempre em tensão: está para a pirâmide da mesma forma que para *Século de Ouro* está a percepção de um “presente que também é histórico” e que molda a forma como os agentes e processos implicados se relacionam com o século XX a partir das suas condições no inaugural começo do século XXI. O vértice, concretização do conjunto antológico na sua forma final, e, por ligação, a antologia, torna-se o lugar de convergência, uma moldura de várias vozes embaixadoras, neste caso, da expressão crítica sobre (e através) da poesia portuguesa do século XX.

Assumamos uma quinta dimensão, relacionada com os espaços de fronteira entre os planos. No nosso modelo, podemos pensá-los à luz da imagem das arestas do sólido. Para que a estrutura se consolide, a base e as faces precisam de estar ligadas por arestas, zonas de fronteira que estabilizam a imagem do conceito [sólido piramidal] na sua forma articulada. A base do nosso sólido é o plano da função literária do tempo, a performance e manifestação de lugares, fluxos e estados literários de presente histórico particular num plano de tempo geral - [século XX] - que, estando na *base* de todas as possibilidades hermenêuticas, existe apenas de forma contingente na imanência de planos concretos de relação entre as partes (ex.: [face1 – face2]). A quinta dimensão do sólido a que nos referimos é, então, a dimensão do fluxo de afectos que definem a leitura, impulsionando o leitor, com ou sem função autoral, a navegar a estrutura múltipla da antologia para colonizar novos planos hermenêuticos entre as diversas dimensões da unidade da colecção. Isto implica uma

constante referência às raízes do gesto antológico, a qualidade de representar um “o” todo pelo múltiplo, num movimento de deslocação entre o lugar do compilador, o lugar do crítico e do excerto, num nomadismo conceptual que se projecta, consoante o leitor, em ideia ou, como o presente ensaio, em ideia e (fragmento de) discurso. No plano formado pela proposta de leitura, como num terreno de terra nunca lavrada, o autor-compilador, num momento concreto no tempo, planta poemas e semeia ideias. O campo, antes por lavar, depois campo em devir, agora é um roseiral cujas rosas colhemos, o leitor e eu, ganhando ontologias próprias, formas específicas do conceito [texto]. O *ramo final* é o *resultado das recolhas* que fizemos aquando das passagens nómadas da leitura que, sobre o plano do texto (composto), produz múltiplas paisagens:

A reserva, a cortesia são atitudes, disposições ou operações cognitivas e éticas; e podem representar, por outro lado, o saber que nenhuma leitura pode antecipar ou paralisar as leituras futuras do “mesmo” texto. Há uma experiência que nos acontece, que fazemos ou podemos fazer: relemos na mesma edição um texto que já tínhamos lido anos antes – o que lemos tornou-se(-nos) diferente. Essa diferença, de novo multiplamente determinável, é histórica, ou implica a historicidade da literatura. GUSMÃO, 2001: 204)

Desde logo, então, a paisagem [*Século de Ouro*] é composta por elementos interiores que, à sua escala, poderão ser isolados e compreendidos como paisagens em si mesmas, potenciais antologias pessoais. A relação do ensaísta com o plano do texto poético é feita sem intermediários, tornando-se auto-referente: à luz do conceito operativo comum, a leitura, o ensaio e o poema reportam-se e justificam-se mutuamente.

A título de exemplo, pense-se num dos critérios estabelecidos durante o processo de compilação, revelado na introdução, que pede ao autor-crítico que não intitule o seu ensaio, devendo identificá-lo com o título ou *incipit* do poema sobre o qual versa: “[...] 2) ensaios sem título autónomo, sendo identificados pelo título ou *incipit* do poema que comentam; 3) ensaios não divididos em secções ou qualquer outra organização interna afim[...]” (SILVESTRE e SERRA, 2002: 22).

Desta maneira, poema e ensaio formam um sub-conjunto, um contínuo dialógico feito paisagem-fronteira dentro da unidade da antologia, expressa logo no título, quando se assume que esta é uma antologia *crítica* (e) de *poesia*. O texto poético e o texto crítico constituem um composto topográfico contínuo de significação da experiência literária do século XX. O contínuo [poema-ensaio] é, pois, o plano formal da estrutura desta antologia, onde, à sua escala, territórios e fronteiras funcionam como *paisagens* em si mesmos, formulados pela relação individual de cada crítico (e leitor) com cada poema. Logo, a relação hermenêutica estabelecida entre os dois géneros, fruto de uma leitura em *close reading*, é o corpo composto cuja fronteira conceptual é também a da antologia, a moldura da sua *identidade literária*. O que isto implica é que para reconhecer que o século XX foi, de facto, o século de ouro da poesia portuguesa, os agentes terão de assumir um enquadramento conceptual de [século XX] que, dada a descentralização da figura do autor, variará consoante o leitor e, por consequência, o crítico. O conceito [texto] será, então, o espaço ou território onde o contágio de significados ocorrerá, reformulando os próprios limites das entidades ontológicas, anunciadas e anunciantes, e funcionará como corpo de relação entre paisagens: a paisagem [poético] será contagiada por dinâmicas internas próprias da paisagem [crítico] e tornar-se-á para a antologia, também, uma possibilidade do seu devir-ideia.

Conclusão

Chegados ao fim da dissertação, desejo deixar perante o leitor alguns comentários, observações e propostas possíveis de análises futuras.

Tentei formular uma proposta teórica que oferecesse uma ideia, ainda que aparente, daquilo que me pareceu ser a estrutura capaz de explicar o gesto antológico nas suas diversas dinâmicas e escalas. Penso pelo menos ter logrado identificar conceitos e imagens úteis para o efeito, em particular os conceitos *deslocados* a partir de Deleuze e Guattari (interioridade, exterioridade, plano, paisagem, nomadismo), Manuel Gusmão (historicidade, presente-histórico, textualidade, autoria) e Pierre Nora (*lugares de memória*).

Qualquer uma das antologias aqui abordadas merecia ser estudadas mais aprofundadamente. Reconheço ter ficado aquém da exploração exaustiva das possibilidades interpretativas destas obras, em particular de *Século de Ouro*, obra que, pela complexidade, criatividade e contemporaneidade, poderia ser matéria única de uma igualmente extensa dissertação.

Parte daqui a minha primeira proposta: para além do que nestas páginas pensámos, parece-me relevante, quase duas décadas depois a publicação da antologia, que a abordemos enquadrada na produção antológica que entretanto surgiu. Análise a partir da qual poderíamos começar a perceber os efeitos da contemporaneidade “*pós-histórica*” nas estratégias de compilação. No mesmo sentido, proponho ainda pensar, como esboço para uma futura possível investigação, a contemporaneidade de objectos de cariz antológico não literários, como os gabinetes de curiosidades, mas não só, à escala, por exemplo, da colecção anónima, privada ou *digital*.

Devo admitir, no entanto, que quando me propus trabalhar este tema não imaginava a profundidade de pensamento a que a investigação me levaria. E hoje digo que melhoraria, no contexto deste ensaio, para além das observações já aqui feitas, o substrato fenomenológico da passagem da leitura, alargando-o a outros tipos de conjuntos, como o conjunto coreografado, o conjunto arquitectónico e outros.

Parto, pois, leitor, com vontade de voltar.

Bibliografia:

Andrade, Eugénio de. *Antologia Pessoal da Poesia Portuguesa*. 1999. Porto: Campo das Letras.

Baubeta, Patrícia Anne Odber de. 2007. *The Anthology in Twentieth-Century Portugal*. Berna: Peter Lang.

Benedict, Barbara M. 2003. “The Paradox of the Anthology: Collecting and Difference in Eighteenth-Century Britain”, in *New Literary History*, 34: 2, 231-256.

Benjamin, Walter. 2004. *Imagens de Pensamento*. Lisboa: Assírio e Alvim.

Braga, Teófilo. 1877. *Parnaso Portuguez Moderno*. Lisboa: Guimarães e C. ^a. (Edição do Arquivo digital da Biblioteca Nacional).

Buescu, Helena Carvalhão. 2013. *Experiência do Incomum e Boa Vizinhaça*. Porto: Porto Editora.

Cardoso, Nuno Cat[h]arino. 1920. *Cancioneiro da Saudade e da Morte*. Lisboa: Edição de Autor.

Carmi, T. [1981] 1982. *The Penguin Book of Hebrew Verse*. Nova Iorque: Penguin Books.

Carvalho, Rómulo de. [1994] 1996. *História do Ensino em Portugal – Desde a Fundação da Nacionalidade até o fim do Regime de Salazar-Caetano*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Carvalho, Rómulo de. [1994] 2008. *O Texto Poético como Documento Social*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Cocker, Emma. 2013. “Reading Towards Becoming Causal”. *Reading/Feeling*. Tanja

Baudoin, Frédérique Bergholtz, Vivian Zihlerl (ed.). S/ local: *If I Can't Dance, I Don't Want To Be Part of Your Revolution*

Deleuze, Gilles. [1991] 1992. *O que é a Filosofia?*. Lisboa: Editorial Presença.

Deleuze, Gilles e **Guattari**, Félix. [1972] 2007. *Mil Planaltos. Capitalismo e Esquizofrenia 2*. Lisboa: Assírio e Alvim.

Foucault, Michel. [1966] 1968. *As palavras e as coisas*. Lisboa: Portugalia.

Grosz, Elizabeth. 2008. *Chaos, Territory, Art – Deleuze and the framing of the Earth*. Nova Iorque: Columbia University Press.

Guillén, Claudio. 2001. “Entre o Uno e o Diverso”. *Floresta Encantada*. Helena Carvalhão Buescu, Manuel Gusmão e João Ferreira Duarte. Lisboa: Dom Quixote.

Gusmão, Manuel. 1995. “Autor”. José Augusto Cardoso Bernardes [et.al.]. *Bíblas: Enciclopédia VERBO das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol -1. Lisboa: Verbo

Gusmão, Manuel. 2001. “Da Literatura enquanto Construção Histórica”. *Floresta Encantada*. Helena Carvalhão Buescu, Manuel Gusmão e João Ferreira Duarte. Lisboa: Dom Quixote.

Hatherly, Ana. 1960. *Caminhos da Moderna Poesia Portuguesa*, Coleção Educativa – Série G, N.º 8.. Lisboa: Direcção-Geral do Ensino Primário.

Keene, Donald. [1955] 1968. *Anthology of Japanese Literature to the Mid-Nineteenth Century*. Londres: Penguin Classics.

Lach, Donald F. [1965] 1970. *Asia in the making of Europe*, vol. II, Book one – A Century of Wonder. Chicago e Londres: University of Chicago Press 2

Lugli, Adalgisa. [1983] 1998. *Naturalia et Mirabilia Les Cabinets de Curiosités en*

Europe. Paris: Société Nouvelle Adam Biro.

Martinho, Fernando J. B. [1996] 2013. *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50*. Lisboa: Edições Colibri.

Martins, Albano. 2009. *Antologia da Poesia Grega Clássica*. Lisboa: Portugalia Editora.

Martins, Manuel Frias. 1983. *Sombras e Transparências da Literatura*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Martins, Oliveira. 1955. *Literatura e Filosofia* Lisboa: Guimarães e C.^a Editores.

Mead, W. R. 1962. “Kalevala and the Rise of Finnish Nationality”. *Folklore*, Vol.73, No° 4.

Menéres, M. Alberta e **Castro**, E.M. de Melo e. [1965] 1971. *Antologia da Novíssima Poesia Portuguesa*. Lisboa: Moraes Editora.

Moreira, Orlando (trad.). *Kalevala*. [1845] 2007. Parede: Ministério dos Livros

Münsch, Irmgard. [2001] 2005. “Albertus Seba’s collection of natural specimens and its pictorial inventory”, *Albertus Seba’s Cabinet of Natural Curiosities*. Colónia: Taschen.

Nora, Pierre. 1989. “Between memory and History: Les Lieux de Memoire”. *Representations*, 26:7-24.

Patten, Allan. 2010. “The Most Natural State”: Herder and Nationalism”. *History of Political Thought*. Vol. XXXI. No. 4:657-689.

Possas, Helga Cristina Gonçalves. 2005. “Classificar e ordenar: os gabinetes de curiosidades e a história natural”. *MUSEUS Dos Gabinetes de Curiosidades ao*

Museu Moderno. Belo Horizonte: Argumentum.

Sabisch, Petra. 2011. *Choreographing Relations – Pratical Philosophy and Contemporary Choreography*. Munique: E.Podium.

Silva, Vítor Aguiar e. 2008. *Teoria e Metodologia Literárias*. Lisboa: Universidade Aberta.

Silva, Vítor Aguiar e. A Epopeia, *Os Lusíadas* e as leituras antológicas. *A lira dourada e a tuba canora: novos ensaios camonianos*. Lisboa: Livros Cotovia.

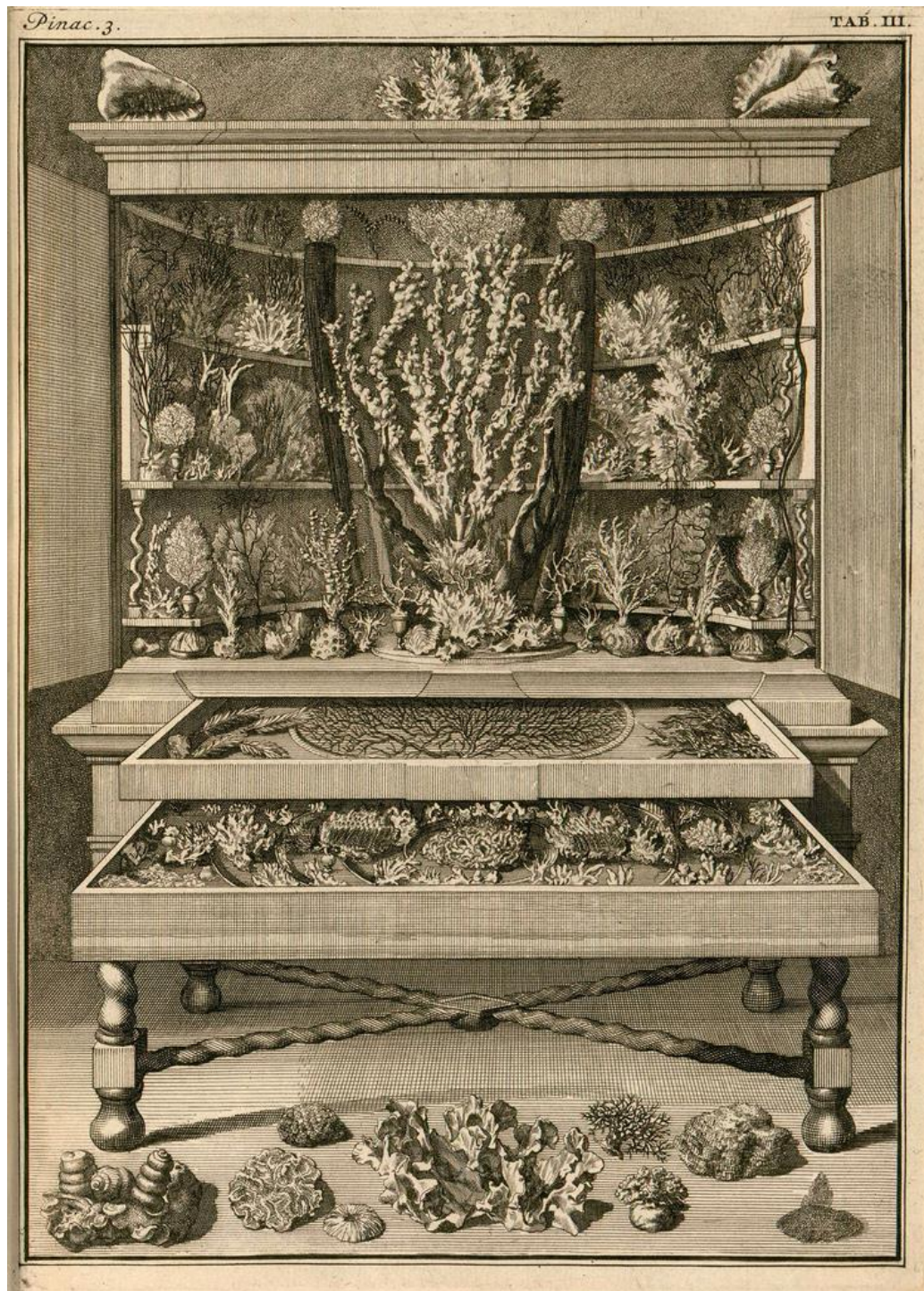
Silvestre, Osvaldo Manuel e **Serra**, Pedro. 2002. *Século de Ouro. Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*. Lisboa: Cotovia.

Tanoukhi, Nirvana. 2008. “The scale of World Literature”. *New Literary History*, Vol. 39:3, 599-617.

ANEXO DE IMAGENS



. Imagem 1- Frans Franken, o Jovem: *Chamber of Art and Curiosities*. 1636. Viena: Kunsthistorisches Museum.



. Imagem 2- Vicent Levin: *Het Wondertooneel der Natuure*. Placa III, 1706, Gottingen: Niedersaschische Staats- und Universitätsbibliothek